ROK X.
1 9 3 8
Nr 2 (20)

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

Nr 20

Nakład
35 000

NAKŁADEM i DRUKIEM
FABRYKI PŁYT, BŁON
i PAPIERÓW FOTOGRAFICZNYCH
„ALFA“
BYDGOSZCZ

Rok X. 1938. Nr 2.

NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE

WYCHODZĄ 2 RAZY ROCZNIE: 1 KWIETNIA i 1 PAŹDZIERNIKA
POD REDAKCJĄ DRA T. ORŁOWSKIEGO.
Wydawca: „ALFA“, Fabryka płyt, błon i papierów fotograficznych w BYDGOSZCZY.
„NOWOŚCI FOTOGRAFICZNE“ można otrzymać bezpłatnie w wszystkich składach artykułów fotograficznych.
Wszelką korespondencję adresować: „ALFA“ Bydgoszcz.

10 lat wydawnictwa.

Zeszytem niniejszym zamykamy 10 lat wydawnictwa „Nowości Fotograficznych“. Biorąc dziś do ręki pierwszy numer „Nowości“ mimo woli uświadamiamy sobie, jakie skromne były nasze pierwsze zamierzenia i jak wydawnictwo to przerosło te zamierzenia. Już pożółkłe karty pierwszego numeru świadczą o skromności w wyborze papieru, nie przeznaczonego na długie przechowywanie. Z pisma, które miało służyć wyłącznie reklamie handlowej „Alfy“, powstała publikacja dokumentarna, poszukiwana i kompletowana przez wiele osób. Mimo zarezerwowania kilkuset zeszytów z każdego numeru, rychło wyczerpał się zapas, gdyż popyt na zeszyty wzmagał się z roku na rok. Dziś już dalszemu zapotrzebowaniu na komplety nie możemy niestety zadośćuczynić. Uświadomiliśmy sobie ten fakt, że publikując prace, nie związane bezpośrednio z reklamą fabryki „Alfa“, służymy propagandzie fotografii w ogóle, a tym samym też celom handlowym fabryki. Wyrażano nam niejednokrotnie słowa uznania, ale zarazem życzenie, aby zamienić „Nowości“ na miesięcznik, czemu nie mogliśmy zadośćuczynić, albowiem „Nowości“ nie mają robić konkurencji już istniejącym miesięcznikom niezależnym. Rozdając jednak bezpłatnie w ogromnym nakładzie 2 razy rocznie zeszyty „Nowości“ chcemy budzić w szerokich masach zainteresowanie dla lektury fotograficznej w ogóle. Dzięki takiemu postawieniu sprawy wytworzyła się bardzo harmonijna atmosfera między redakcją a stałymi współpracownikami, którzy pracę swą traktowali jak najpoważniej i dawali co najlepszego od siebie. Szanownym Czytelnikom nazwiska ich są dostatecznie znane. Dziś redakcja „Nowości“ korzysta z okazji tej radosnej uroczystości, aby zaznajomić bliżej Szanownych Czytelników z osobami ich i podaje ich życiorysy i podobizny.

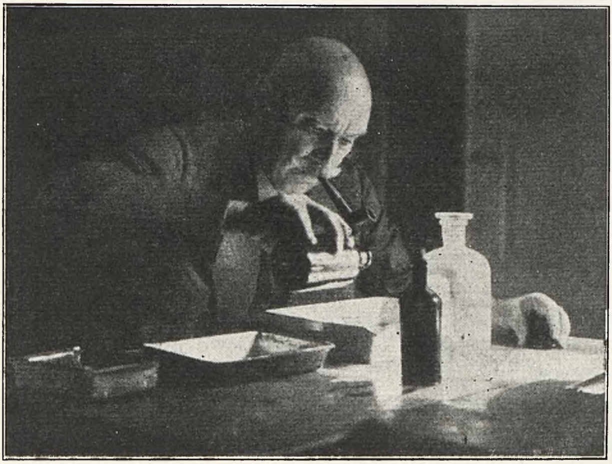
Zamykając tym zeszytem okres 10 lat wydawnictwa, poczuwamy się na przyszłość do obowiązku poczynienia dalszych ulepszeń wynikających z doświadczeń minionego okresu. Naszym Współpracownikom składamy przy sposobności na tym miejscu serdeczne podziękowanie za ich wysiłki, a Szanownym Czytelnikom za życzliwość, jaką nas darzyli.

Redakcja.

JAN BUŁHAK

Urodzony 6 października 1876 roku w Ostaszynie, ziemi Nowogródzkiej, (były zabór rosyjski), ukończył gimnazjum klasyczne rosyjskie i otrzymał maturę w roku 1897 w Wilnie. Następnie studiował dwa lata na wydziale filozoficznym Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie w roku 1897—99.

W roku 1901 ożenił się z Anną Haciską i zamieszkał w majątku ziemskim Peresieka pod Mińskiem Litewskim. Tam zaczął pracować nad fotografią artystyczną. Urządził kompletną pracownię, altanę do zdjęć i ciemnicę, zgromadził zasobną bibliotekę z zakresu fotografiki i plastyki ogólnej. Pozostawał w Peresiece do roku 1912. W tym roku wyjechał do Drezna, gdzie pracował dłuższy czas pod kierunkiem artysty fotografa niemieckiego, Hugo Erfurtha, następnie odbył dłuższą podróż artystyczną po Niemczech, Austrii, Włoszech, Czechach i Węgrzech.



Fot. Janusz Bułhak, syn.

W roku 1913 przeniósł się na stałe do Wilna i tam otworzył pracownię fotografiki, prowadzoną do dnia dzisiejszego. W ciągu tych dwudziestu pięciu lat odbywał corocznie podróże fotograficzne po całej Polsce i utworzył zbiór własnych zdjęć fotograficznych z Wilna, Wileńszczyzny, Nowogródczyzny i z całego kraju, złożony z 10 000 fotografij krajobrazu, architektury, etnografii, zabytków pod tytułem „Polska w obrazach fotograficznych Jana Bułhaka".

W roku 1919 zostaje mianowany kierownikiem artystycznym na wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie i prowadzi tam wykłady i ćwiczenia z zakresu fotografii artystycznej w specjalnym Zakładzie Fot. Art. U. S. B. do dnia dzisiejszego nieprzerwanie.

Bierze udział w kilkudziesięciu wystawach międzynarodowych w Europie, Azji, Ameryce i Australii, na których otrzymuje dwadzieścia kilka odznaczeń i wyróżnień. Za twórczość artystyczną i propagandę zagraniczną piękna Polski zostaje w roku 1925 odznaczony przez Pana Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Orderem Polonia Restituta, zaś w roku 1938 — Złotym Krzyżem Zasługi. Współpracuje w pismach fotograficznych krajowych i obcych i ogłasza w nich przeszło osiemdziesiąt prac z dziedziny fotografiki, estetyki i krajoznawstwa. Pisze i wydaje podręczniki fotograficzne i szkice pejzażowo-krajoznawcze i posiada w swoim dorobku literackim 15 wydanych drukiem osobnych książek.

W roku 1927 zakłada w Wilnie stowarzyszenie artystyczne pod nazwą „Fotoklub Wileński" i ogniskuje w nim ruch artystyczny wśród kół fotograficznych Wilna. Urządza z ramienia Fotoklubu kilka wystaw fotograficznych w Wilnie i jedną w Poznaniu w Pawilonie Sztuki na Powszechnej Wystawie Krajowej, tę ostatnią, jako Ogólnopolską Wystawę Fotografiki. Od roku 1935 jest redaktorem miesięcznika Fotograficznego p. t. „Przegląd Fotograficzny", wychodzącego w Wilnie. W roku 1937—38 redaguje zbiorowe dzieło p. t. „Ferdynand Ruszczyc — życie i dzieło!", mające upamiętnić działalność wiel-

kiego artysty wileńskiego w obfitym tekście, pomiędzy innymi własnym J. Bułhaka, i w przeszło 200 reprodukcjach prac F. Ruszczyca.

Żona J. Bułhaka, Anna, zajmuje się gospodarstwem rolnem w swym folwarku Janówce. Syn, Janusz, jest dyplomantem Konserwatorium Muzycznego i oddaje się muzyce i fotografice, w której już zdobył sobie imię poważne.*)

ODZNACZENIA.

Order Odrodzenia Polski. Order — Złoty Krzyż Zasługi. Medale złote: Wilno 1913, Poznań 1923, Wilno 1924, Warszawa 1937. Medale srebrne: Budapeszt 1927. Medale brązowe: Paryż 1923, Ottawa 1927, Bruksela 1911, Madryt 1927, Saragossa 1927. Nagrody: Turyn 1927, Gijon 1927, Lucerna 1927. Dyplomy honorowe: Antwerpia 1911, Lwów 1926, Ryga 1927, Tallin 1926, Warszawa 1912, Odesa 1914, Bandoeng (Jawa) 1925, Saragossa 1926, Mińsk 1912, Nottingham 1927.

Jan Bułhak, Wilno.

Jaka ma być polska fotografia ojczysta.

(Próba zarysu.)

Zagadnienie fotografii ojczystej musi być sprawą niemałej wagi, skoro od pewnego czasu coraz więcej zaprząta umysły fotografików polskich i nie daje im spokoju. Staje się swego rodzaju zawołaniem, hasłem czasu. Ale hasła mają to do siebie, że bywają przyswajane łatwiej i szybciej, niż treść życiowa i rzeczowa, jaką reprezentują, a w grzmiących okrzykach tłumu treść ta może czasem zatracić się, jeśli nie jest odczuta i uświadomiona powszechnie. Dlatego wydaje mi się potrzebnym pomówić nie tyle o haśle, co o jego istocie, rozpatrywanej na żywych przykładach.

Francuska anegdota literacka opowiada, że niejaki Mr. Jourdain był mocno zdziwiony, gdy się dowiedział od jakiegoś bakałarza, że mówi prozą. Pokazało sie, że pan Jourdain posługiwał się od urodzenia tą konkretną i szacowną formą literacką, nic o tym nie wiedząc. Mówił po prostu zawsze tak, jak mu wypadło, a to była — proza.

Piszący czuje się być nieco w skórze pana Jourdain, a sądzi, że znajdzie w Polsce niejednego towarzysza pod względem tego osobliwego samopoczucia. Nie w literaturze wprawdzie, ale — w fotografii.

Bo było tak. Przez długie lata miał człek pewne zainteresowania przyrodą i życiem, pewien stosunek uczuciowy względem polskiej rzeczywistości i przeszłości w ich przeróżnych objawach. Chodził, jeździł, mozolnie wyszukiwał wśród piasku codzienności okruszynki złota, w natłoku i chaosie rzeczy wykrywał i utrwalał fotograficznie przejawy ładu i harmonii, radował się, gdy zdołał połączyć w obrazie polską Prawdę z polskim Pięknem. Ale przy tym wszystkim nie uganiał się tak bardzo za przymiotnikiem „polski“ — wszystko dokoła było przecie swojskie, rodzime, o polskości niezawodnej, nie wymagającej poszukiwania i podkreślania, jak powietrze wiejskie, którym się oddycha swobodnie, ale

*) Życiorys sporządzony w roku 1938.

odruchowo, bez potrzeby poddawania go analizie chemicznej. I kiedy taki osobnik po 33 latach nieleniwego życia doszedł do dziesięciu tysięcy zdjęć w swoim zbiorze fotografij Polski i czuje się tym swoim dobytkiem jakby nieco przytłoczony, wówczas z pewnych znaków na niebie i na ziemi zaczyna miarkować, że wbrew temu, co dotąd przypuszczał, — strawił życie nie na miłej i beztroskiej zabawie, ani na dogadzaniu tęsknocie oka i rozigraniu myśli, ale — na jakiejś planowej robocie. Dowiaduje się — że uprawiał fotografię ojczystą.

Pan Jourdain jest wobec tego stanowczo zdystansowany. Taki polski fotograf nie posiada się ze zdziwienia. Niespodziewane to objawienie, niby wygrana główna na loterii klasowej, nie daje mu spokoju i popycha do lekkomyślnych wywnętrzeń, bo przychodzi mu na myśl, że w tym samym położeniu może znaleźć się wielu innych fotografów w Polsce. Więc trzeba skrzyknąć to bractwo i porachować, wielu nas takich jest — nieumyślnych fotografów ojczystych. Trzeba ich zaskoczyć i nastraszyć szczyptą uświadomienia: niech i oni zrobią rachunek sumienia, spiszą akuratnie na karteczkach swoje grzechy fotograficzne i przygotują się do generalnej spowiedzi z całego życia, a może wyniknie z tego coś pożytecznego dla tej miłej ojczyzny, której imieniem chrzci się obecnie fotografię i dla której pracowało się nieco może bezwiednie, ale rzetelnie. Niech i oni zawstydzą się, jak piszący, swą nową, nieoczekiwaną godnością, niech się poczują złapani i onieśmieleni, jak gdyby otrzymali z wysokich rąk błyszczący order za długoletnie urzędowe zabijanie czasu u ołtarzy świętego Biurokracego.

Ale każda odznaka honorowa obowiązuje. Jest nie tylko zaszczytem, ale i powinnością. Jeśliśmy tak długo chadzali z zawiązanymi oczyma pod Sztandarem fotografii ojczystej i zasłużyli na zaliczenie nas do grona jej chorążych, to od razu budzi się — już nie na żarty — niepokojące pytanie: czyśmy to aby dobrze robili, czyśmy w tej robocie nie naknocili? I jak ją prowadzić dalej, żeby już naprawdę i świadomie uprawiać fotografię ojczystą?

Próba odpowiedzi na to pytanie jest właśnie treścią niniejszej rozprawy.

Nic tak nie rozszerza pola doświadczenia i nie daje tylu pożytecznych pouczeń, jak sumienne stwierdzenie błędów popełnionych. Opublikowanie takiego inwentarza błędów może się walnie przysłużyć innym. Dlatego zamierzam uczynić tu krótką spowiedź publiczną z mego życia fotograficznego w tej myśli, że wykaz jego dobrych i złych uczynków może dopomóc do sprecyzowania zagadnienia fotografii ojczystej.

Zaczynam ab ovo. Niemowlęcy okres raczkowania, to jest uwiecznianie „kolegi z papierosem" i „kuzynki z kwiatkiem" przechorowałem dość szybko. Po roku porzuciłem z pogardą małpowanie przygodnej rzeczywistości, hardo wsiadłem na hipogryfa „artystyczności" i pocwałowałem buńczucznie ku niebotycznym wyżynom cukierkowego piękna. Wszystko w tym okresie musiało być nie byle jakie. Ładna panienka, ładny widoczek, artystyczna czupryna, artystyczna peleryna — tylko do takich wykwintnych motywów raczyłem się zniżać, wszelkie inne uważając za niegodne mego wyrafinowania. W tej estetyzującej cukierni spędziłem

parę lat z wynikiem olśniewającym. Trybunał parafialnych rzeczoznawców, gremium kanapowych ciotek i szczebiotliwych kuzynek, tudzież trąby jerychońskie goniących za darmochą redakcyj — ogłosiły mię za gwiazdę pierwszej wielkości.

Po paroletnim okresie estetyzowania zacząłem odczuwać przesyt z przejedzenia „ładnością" i potrzebę imperatywną zmiany pokarmu. Dość miałem cukierków — chciałem uczciwego kawałka razowego chleba, bodaj najczarniejszego, ale zapracowanego trudem własnym. Wszystkie szychy moich laurów i tryumfów byłbym oddał za chwilę pełnego zadowolenie wewnętrznego, za poczucie, żem znalazł w fotografii coś odrębnego, bliskiego, na widok czego serce żywiej uderza. Co mi po fotografowaniu, jeśli w nim tego nie ma!

Czuję podświadomie, że jest niedobrze i szukam niedołężnie, po omacku, ale z niesłabnącym uporem. Szczęśliwy przypadek styka mię z zagranicą. Zaczynam się uczyć, otaczam się książkami i albumami, nawiązuję korespondencję z cudzoziemskimi artystami, czerpię stamtąd wzory osiągnięć plastycznych, poznaję ludzi utalentowanych, którzy już byli doszli do samowiedzy artystycznej. Uczę się od nich nie tyle zasad naukowych fotografii, ile rzemiosła plastycznego, koordynacji utęsknień z możliwościami, szkolenia oka na dobrej kompozycji obrazu, szkolenia ręki dla wydobycia wyrazu z trafnie wykrojonego ułamka życia. Przestudiowanie kilkudziesięciu prac dojrzałych fotografików cudzoziemskich (w Polsce wzorów bodaj nie było wtedy), daje mi więcej, niż dziesiątki podręczników opisowych, a praktyczne wskazówki mego nieodżałowanego mistrza paryskiego, majora Constant Puyo, dopełniają reszty. Po tych studiach wiem już, czego chcę i co mogę osiągnąć w fotografii.

Wówczas daję spokój ładnym widoczkom i twarzyczkom, usiłuję szukać i znajdować w życiu — charakter, wyraz swoisty a odrębny, to, co typowe, żywe, odwieczne i niezmienne w przyrodzie i w człowieku pomimo ustawionej zmienności przepływających fal czasu. Pojmuję, że w tym falowaniu niezliczonych barw i kształtów ważne jest tylko jedno: — dusza życia, dusza człowieka, dusza ziemi. Rozumiem nareszcie, że tylko ukazanie tej duszy może być prawdziwym i godziwym trudem artystycznym, wartym zachodu, wartym poświęcenia jemu całego życia.

Zapewne i dawniej musiałem miewać takie podświadome chwile tęsknoty za wykryciem i pochwyceniem duszy mojego otoczenia, ale tych dążeń nie umiałem skrystalizować, ani dać im wyrazu formalnego — to jest wymownego i przekonywającego plastycznego uzewnętrznienia. Dopiero łączność ze światem artystycznym Europy nauczyła mię tych sposobów, niepojętych dla tępego nieuka, ale prostych i zwyczajnych dla doświadczonego artysty. Streszczały się one w jednym: — w harmonijnym stężeniu motywu, w osiągnięciu środkami techniki fotograficznej zespołu pięknych plam tonalnych, wyzwalających z obrazu wyraz. Wyraz — który jest zatarty i niemy, dopóki jest uwięziony w materii przypadkowej i surowej, a wyraz — to dusza. Tylko opanowanie rękodzieła artystycznego może tę duszę wyzwolić, uczynić żywą i oddziaływającą aktywnie. Trzech lat potrzebowałem, by dojść do tak prostej i oczywistej prawdy.

I to było najważniejsze. Reszta — to już szczegóły drugorzędne. Ale w zdobyciu tej prawdy, w czynnym zachwycie z jej posiadania, w gorączkowej, z niczym nie liczącej się pracy, jaka odtąd stała się moim chlebem powszednim — w tym wszystkim kryło się poważne niebezpieczeństwo — właśnie dla sprawy fotografii ojczystej. Nie dość jest szukać w Polsce — siebie, trzeba jeszcze szukać — Polski samej. Nie dość jest czuć ojczyznę samemu — trzeba ją pokazać innym. I pokazać tak, by pouczyć i zachwycić, ale najpierw pouczyć, bo miłość jest córką wiedzy. A ja właśnie ten obowiązek długo zapoznawałem i lekceważyłem, mniemając, że jestem, jako artysta, wyższy od niego, że mam prawo czynić to, co mi się podoba.

Jeśli pozwalam sobie na takie dziwne wywnętrzania, jeśli tak karygodnie długo nudzę czytelników opowiadaniem spraw osobistych, co jest niekoniecznie miłe dla stron obydwóch, to czynię w poczuciu odpowiedzialności. Pragnę wyspowiadać się z tego błędu życia, by ostrzec przed nim innych. Proszę zatem wybaczyć formę, a ocenić intencję.

W moich ówczesnych zdjęciach pomijałem zupełnie człowieka, a w krajobrazie ceniłem nastrój uczuciowy, zapominając zupełnie o jego — polskiej prawdzie, o tym, że to wszystko jest nasze i polskie. Dbałem tylko o to, co było — moje. Zdjęcia krajoznawcze, wykonane choćby z poczuciem kompozycyjnym i ze smakiem, budziło we mnie niesłuszną pogardę, a moje własne zdjęcia miały ambicję nieposiadania żadnego tytułu ani komentarza rzeczowego. Nie dbałem o to, co i gdzie fotografuję, — cały przejęty troską ukazania rzeczy samej w sobie, niezależnie od jej umiejscowienia i cech informacyjnych. Jako artysta — byłem do tego uprawniony i szedłem drogą zupełnie słuszną, bo sztuka nie zna ojczyzny. Ale jako artysta polski nie miałem racji, bo byłem zbyt wyłączny i zbyt mało znający Sprawę Polską, Ziemię Polską, Przeszłość Polską. Poza tym zapominałem, że można połączyć przyjemne z pożytecznym, a w głębszym uchwyceniu polskości otaczającej znaleźć nowe podniety nawet artystyczne. Wskutek tego w pierwszym, przedwojennym okresie mojej pracy pominąłem wiele rzeczy, które utrwalić należało koniecznie, a które wielka wojna zniekształciła lub zniszczyła do cna, niepowrotnie. A były to rzeczy nie tylko nasze, polskie, ale piękne i wartościowe. Zostały mi z tego czasu wyrzuty sumienia, gorzkie doświadczenie i nauka na przyszłość. Mogę zapewnić czytelników, że te wyrzuty odczuwałem bardzo żywo i dotkliwie i że mówienie o nich dzisiaj wcale mi nie przynosi zaszczytu ani przyjemności. Ale właśnie dlatego o tym mówić muszę — ku przestrodze innych.

Po wojnie, w obliczu ruin i zgliszcz, kiedy najdroższe i najpiękniejsze zabytki i pamiątki poginęły bez śladu, przeżyłem przełom, który mię doprowadził do uprawiania fotografii ojczystej, aczkolwiek nie dość świadomego i uporządkowanego, jak na wymagania dzisiejsze. Zrozumiałem, jednak już wtedy, że to jest nowy obowiązek, jaki nakłada wskrzeszona ojczyzna, obowiązek zresztą radosny i miły, w niczym nie stojący na przeszkodzie czystej twórczości artystycznej. Tę ostatnią mogłem zachować dla siebie i dla mniej licznych, na te rzadsze chwile wczasów i natchnień, a poza nimi — ogromny szmat czasu i sposobności zużytkować na pracę inwentaryzacyjną, pojętą jak najobszerniej i jak najsurowiej.

Poznać, przemierzyć wzdłuż i wszerz całą odzyskaną ojczyznę, nacieszyć się jej czarownym widokiem, skąpać się w atmosferze i odrębnościach każdej dzielnicy, wyławiać z nich cechy charakterystyczne i ciekawe nie tylko estetycznie, ale i krajoznawcze w wyższym rozumieniu tego słowa — oto były moje pragnienia, zbyt oczywiście rozległe i zuchwałe na siły, umiejętność i trwanie życia jednego człowieka. Ale pragnienie było żywe, gorące, budziło energię i zapał, popychało do nieustannej pracy.

Tu byłbym niesprawiedliwy i nieszczery, gdybym tę zasługę przejrzenia przypisywał wyłącznie sobie samemu. Do mego uświadomienia przyczynił się walnie Ferdynand Ruszczyc, znakomity artysta wileński i wielki obywatel polski. On mię wtajemniczył w wartości architektoniczne Wilna, on mię nauczył związku tych klejnotów z dziejami kraju i z jego martyrologią, z jego dniami świetności i chwały. On mi wpoił jasne zrozumienie związku między życiem a sztuką, między polską prawdą a polskim pięknem. On swoim przykładem kazał mi szukać w kamieniach i murach dróg polskiej duszy, a w przyrodzie rodzimej — poznawać tajniki „Ziemi", dla której nie jest za dużo — oddać życie. Byłbym niewdzięczny, gdybym tu choć tak pobieżnie nie napomknął o roli, jaką ten Mistrz i Nauczyciel odegrał w moim życiu. Moja fotografia ojczysta wiąże się jak najściślej z osobą Ruszczyca.

Zanim jednak do tej pracy przystąpiłem, musiałem rozstrzygnąć pytanie: jak będę fotografował? Czy mam się troszczyć jedynie o dokumenty rzeczowe bez względu na czas, oświetlenie i inne wymagania kompozycji plastycznej, jak to czynili i czynią jeszcze dzisiaj niektórzy fotografowie. Takie stanowisko zalecają przecież nawet niektóre powagi krajoznawcze twierdząc, że najlepsze zdjęcie daje obojętne i równe oświetlenie zachmurzonego nieba, a różne „smaczki" światłocieniowe tylko zaciemniają treść zdjęcia. Wszak nieraz napotykałem w sferach krajoznawczych i wydawniczych takie tępe ujęcie tej sprawy i nieraz „powagi" krytykowały ze swego stanowiska te właśnie moje obrazki, o których wartości artystycznej i krajoznawczej byłem głęboko przeświadczony. Więc trzeba było zdecydować: — czy mam dla miłej ojczyzny poświęcić najdroższe dążenia artysty i stać się w jej służbie bezdusznym kopistą, tandeciarzem fotograficznym? Tego nie byłbym potrafił za żadne skarby uczynić, nawet dla ojczyzny (która wcale się tego nie domagała). Nie dałbym sobie za nic odebrać tego zachwytu oczu i myśli wobec słońca i jego cudów, roztaczanych w przyrodzie: bryłowatości, plastyki, soczystej barwności i powabów światłocienia. Wiedziałem z doświadczenia, jakim ciężkim i przykrym przymusem było dla mnie fotografowanie bez tych wszystkich warunków, z jaką niechęcią i tylko w ostateczności poddawałem się tej konieczności, jakie nędzne rzeczy wychodziły z mojej pracowni, ilekroć mię do tego zmuszano.

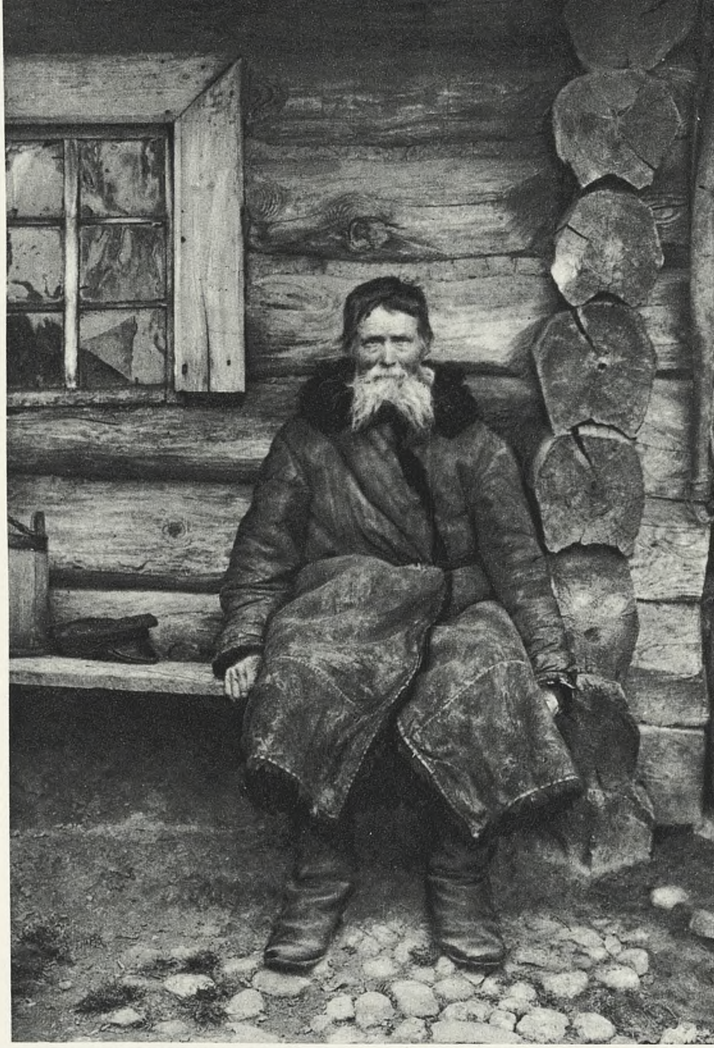
Ale rychło zrozumiałem, że nikt nie wymaga ode mnie tej ofiary, gdyż punkt widzenia przysięgłych krajoznawców jest w ogromnej większości wypadków mylny, a moje traktowanie sprawy — słuszne. W tym wyczuciu i w tym wewnętrznym nawyku do szukania zawsze najlepszych warunków ujęcia danego motywu znalazłem

linię wytyczną przyszłej metody pracy, przyjętą od dawna. Postanowiłem, że będzie ona dla mnie zawsze wiążąca, a bez zachowania tych warunków będę fotografował tylko wyjątkowo — w ostateczności — przedmioty, których waga zabytkowa lub informacyjna, oraz niepowtarzalność sposobności, nakazują utrwalenie mimo wszystko. Z drugiej strony wiedziałem, że przy pomyślnym układzie warunków zdjęcia znajdę zawsze jakąś okazję dla siebie — okazję do chwytania beztytułowych syntetycznych wycinków świata, które stanowią moją osobistą potrzebę i uciechę. A poza tymi dwoma krańcami rozciągał się ogromny obszar tematów i ujęć krajoznawczo — dokumentarnych, a jednak poprawnych kompozycyjnie lub nawet wdzięcznych tonalnie i światłocieniowo. Takie zdjęcia uprawiałem przecież od dawna nie tylko bez przymusu, ale całkiem ochoczo. Należało tylko czynić to dalej.

Więc poszedłem tą drogą, już zupełnie wyraźnie utorowaną. I fotografowałem po swojemu, na przekór krajoznawcom starszego autoramentu i ich fałszywym, nieprzemyślanym nakazom, bo wiedziałem, że poza nielicznymi wyjątkami, szczegółów architektonicznych lub bardzo drobnych fragmentów analitycznych, trafnie dobrane oświetlenie nie psuje, lecz podnosi wartość zdjęcia krajoznawczego, dodając mu życia i powabu. Wśród tysięcy zdjęć, jakich odtąd dokonałem, jedne mogły się zbliżać do charakteru informacji rzeczowej, inne — dawać ujęcie raczej plastyczne — obrazowe, malownicze, ale ogromna ich większość była oświetlona zajmująco i skomponowana porządnie, z uczciwością i zamiłowaniem, a jednak bez szkody dla dokumentarności. Mogła jednocześnie cieszyć oko i pouczać myśl, służyć sentymentowi i ciekawości naukowej, być w znacznej mierze materiałem przyszłej fotografii ojczystej. Nie zawsze mogłym mieć warunki, sprzyjające najlepszemu zdjęciu, ale zawsze ich szukałem, wyczekiwałem, starałem się je uzyskać choćby największym kosztem. Ileż razy byłem przy tym przedmiotem czyjegoś niezadowolenia, żartów i docinków z powodu odkładania zdjęcia do sposobniejszej pory dnia lub z powodu mego patrolowania przy aparacie w oczekiwaniu na słońce, które jak na złość nie chciało wychodzić z za chmury. Ile razy niecierpliwiono się i drwiono ze mnie, że zużywam na zdjęcie dziesięć razy tyle czasu, ile na to potrzeba porządnemu fotografowi, który nie przebiera w oświetleniu i zawsze jest gotów do prztyknięcia. Podobnie zresztą, jak obecnie coraz częściej słyszę natrząsania się z mego niezwrotnego i ciężkiego rynsztunku w formacie 13×18, którego wyrzekać się nie mam wcale zamiaru, gdyż w większości zdjęć daje mi on wyniki, niedoścignione przez żadne nowoczesne pchełki i kolibry. Z tych powodów unikałem towarzyszy wycieczek, lub nie mogąc ich czasem uniknąć powstrzymywałem się całkiem od fotografowania, tak różne były moje zasady i technika i tyle skrępowania i przykrości odczuwałem w tej wspólnocie. Moja praca fotograficzna w plenerze odbywała się przy ustawicznym poszukiwaniu samotności, przy obchodzeniu przeszkód, jakie na każdym kroku nastręczały: nierozumienie, niezręczna usłużność, tępe natręctwo i w ogóle wszelakie próby oddziaływania innych na moją osobowość i metodę pracy, co zawsze odczuwałem natychmiast i wewnętrznie stanowczo uchylałem, usiłując zachować pozory grzeczności

Chłop spod Wilna

J. BUŁHAK



Konie na pastwisku





. BUŁHAK

Stacja w Kalwarii Wil



Żubry

J. BUŁHAK



Stary cmentarz

»Rotofot« Warszawa



Wieś nad Zielonym Jezio

J. BUŁHAK

Dźwina pod Drują



i zgody dla świętego spokoju. Mogę śmiało powiedzieć dzisiaj, że w sumie ogólnej wdanie osób trzecich było mi daleko częściej przeszkodą, niż pomocą w pracy i że czyniłem heroiczne wysiłki, by się od tego wdania wymigać i mieć przy ulubionej pracy samotność, tę najmilszą samotność, taką płodną w dobre wyniki, taką szczodrą w natchnienie, taką radosną i kojącą. Kochałem bardzo wszystkich moich bliźnich po zachodzie słońca. Ale jak długo ono świeciło i obiecywało mi swoje cuda w samotnym tête à tête — byłem zawsze skończonym mizantropem.

Tak pracuję od końca wojny już blisko dwadzieścia lat, a jeśli tu próbuję przechwalać się, że uprawiałem fotografię ojczystą wówczas, gdy pojęcie to i nazwa były nieznane, to dla równowagi zaraz dodaję, że cały ten okres był jednak ustawicznym zmaganiem między krajoznawcą a plastykiem, i w tej walce ostatni często zmuszał pierwszego do kapitulacji. A wskutek tego niektóre działy mego zbioru nie zostały opracowane tak dokładnie, jak inne, jak te, które są związane z przedstawieniem pejzażu i architektury. Nie waham się przyznać ku powszechnej przestrodze do tego braku, który w końcu jednak uzupełniłem i przy tej sposobności ustalam, że w fotografii ojczystej powinna zachodzić całkowita równowaga tych dwóch pierwiastków: artystycznego i analityczno-poznawczego. Ale za to zyskałem rzecz ważną — przeświadczenie, że fotografia ojczysta polska powinna i może dbać o kompozycję plastyczną w daleko większej mierze, niż to zaleca niemiecka Heimat-Photographie, lekceważąca formę dla treści. Nie uchybiając w niczym wielu dodatnim stronom charakteru niemieckiego, wiemy dobrze ze sztuki i z fotografiki, że naród polski przewyższa Niemców utalentowaniem i poczuciem piękna oraz lotnością jego utrwalania, więc musi stawiać sobie w tym względzie wymagania ostrzejsze i z pewnością potrafi im sprostać. Polska fotografia ojczysta może nie być równie źródłowa i dokładna, jak niemiecka, ale powinna być i będzie o wiele piękniejsza od tamtej, a tym samym głębiej sięgająca do tajników ducha narodowego i wierniej oddająca jego istotę. Na ten nasz obowiązek kładę nacisk szczególny i wyjaśnienie jego było głównym powodem, dla którego ośmieliłem się zaprzątać uwagę czytelników moją osobą. Wiedza i artyzm powinny w równej mierze złożyć się na nasze przyszłe dokonania w tej dziedzinie i wszystkie moje rozważania zmierzały do uzasadnienia tego postulatu polskiej fotografii ojczystej. A właściwie — my już od dawna mamy fotografię ojczystą, ponieważ od dawna wkładamy w naszą pracę dużo talentu i serca, bez których nie można stworzyć nic żywego i trwałego. Braknie nam tylko organizacji i metody i w tym kierunku powinny zdążać nasze niezmienne usiłowania.

Nie chcę przedłużać tej gawędy. Wolę podzielić się z czytelnikami próbą, bardzo zapewne prymitywną, opracowania istoty i zasad tego zagadnienia, jak mi się ona ułożyła na podstawie własnych rozmyślań i obcych przykładów. Treścią ich była chęć wyjścia ze sfery frazesu w dziedzinę czynu realnego. Dlatego podaję tu szkic o istocie fotografii ojczystej i kwestionariusz*), który może byłby pierwszą

---

*) Kwestionariusz, wydrukowany na oddzielnej kartce, załączony jest do niniejszego numeru „N. F.".

próbą stosunku czynnego do fotografii ojczystej. A do słów dodaję obrazki moje, wybrane w taki sposób, by nie ograniczały się na dogadzaniu wzrokowi i sentymentowi, lecz przemawiały do myśli żądnej poznania. By coś powiedziały o naszych dworach, wsiach i miasteczkach, o naszych lasach, łąkach i polach, o naszych wodach, niebie i chmurach, o ludziach i ich pracy. Być może, że skala moich wyobrażeń Polski jest za ciasna, że gram chętnie na niektórych tylko strunach polskiej harfy — ale nie można wszystkiego wymagać od jednego człowieka. Od tego są inni moi towarzysze pracy ojczystej, coraz liczniejsi i gorliwsi, by ukazać Polskę rozmaicie i wszechstronnie.

ISTOTA POLSKIEJ FOTOGRAFII OJCZYSTEJ.

Istotą polskiej fotografii ojczystej jest zobrazowanie kraju, jego pejzażu, oraz działań i dzieł ludzkich, dawnych i dzisiejszych w taki sposób, by to zobrazowanie pogłębiło wiedzę o ojczyźnie i pomnożyło radość i dumę, płynącą z poznania szczególnych wartości naszej ziemi i naszego narodu.

Skuteczne uprawianie fotografii ojczystej wymaga wiedzy i organizacji opartych o uzdolnienia plastyczne. Wiedzy — to znaczy, że fotografujący powinien wprzód poznać gruntownie dziedzinę lub teren, który zamierza opracowywać. Poznanie może być teoretyczne albo praktyczne, ale najbardziej celowe jest połączenie obydwóch. Organizacji — to znaczy, że praca fotografującego nie może być puszczona samopas, lecz musi odbywać się w ramach ogólnego planu, przedmiotowego i ułożonego geograficznie.

Fotograf musi wiedzieć o pracy i jej zakresie innych fotografów polskich. Do tego celu potrzebna jest organizacja naczelna, która by objęła kierownictwo ogólne i ułatwiała styczność jednostkom poszczególnym. Kadry organizacyjne może znaleźć fotografia ojczysta w Związku Polskich Towarzystw Fotograficznych lub w innej pokrewnej instytucji centralnej, jaka mogłaby wyłonić się z czasem. Zakres wiedzy o ojczyźnie, czyli materiał podlegający opracowaniu fotograficznemu, powinien być ustalony przez współpracę tej naczelnej instytucji z innymi o treści zbliżonej jak Polskie Towarzystwo Krajoznawczo-Turystyczne, Towarzystwo Ochrony Zabytków, Przyrody i Krajobrazu, Oddziały Sztuki i Biura Inwentaryzacyjne konserwatorów przy Urzędach Wojewódzkich, zrzeszenia turystyczne, regionalne i tym podobne.

ZADANIA I TEREN POLSKIEJ FOTOGRAFII OJCZYSTEJ.

Zadaniem fotografii ojczystej jest utrwalenie właściwości charakterystycznych danej dzielnicy lub okręgu, zwłaszcza ich piękna przyrodzonego i wartości kulturalnych, a to w celu zwrócenia na nie powszechnej uwagi i zachęcenia do ich poznawania; dokumentowanie obrazowe dzieł przyrody, cywilizacji i kultury, szczególnie w odniesieniu do rzeczy przemijających, a wartościowych ze stanowiska wiedzy o ojczyźnie; sku-

teczne współdziałanie z urzędową ochroną zabytków i krajobrazu w celu zapobiegania ich zeszpeceniu i w celu przywracania im nieskażonej postaci.

Terenem pracy fotografa ojczystego jest życie człowieka i przyrody w całej rozciągłości, a mianowicie:

1. Ziemia w znamiennych rysach jej powierzchni, tworzenie się i kształtowanie krajobrazu w myśl pewnych założeń i praw naukowych lub tradycyj grupowo-społecznych. Związek między przyrodą a człowiekiem i wzajemne ich oddziaływanie. (Człowiek jako twórca lub niszczyciel krajobrazu.)

2. Architektura dawna i współczesna, wyrażająca styl epoki. Odróżnienie dzieł jej stylowych od przypadkowych, nie wyrażających ducha narodowego lub świadczących o skażeniu tego ducha. Domostwa ludzkie na wsi, w wioskach i zaściankach, dworach, miasteczkach i miastach. Osiedla odosobnione i osiedla gęsto skupione. Świątynie i domy kultów religijnych, kaplice i krzyże.

3. Życie narodu. Wizerunki typowych okazów ludzkich, plemiennych i dzielnicowych, zawody i zatrudnienia, ubiory i statki, wnętrza mieszkalne, uroczystości, obrzędy i obyczaje świeckie i religijne. Praca zawodowa w rolnictwie, rękodziełach, przemyśle, handlu. Ruch ludności, jej obcowanie i przemieszczanie. Drogi, szlaki i środki komunikacyjne lądowe, wodne i powietrzne.

4. Sztuka dawna i współczesna w ogóle i w zastosowaniu do życia codziennego narodu. Koła śpiewackie i sceniczne. Sztuka ludowa.

5. Świat roślinny i zwierzęcy, właściwy danej dzielnicy i charakteryzujący ją w sposób szczególny. Wybitne jego okazy w związku z ich ochroną lub znaczeniem naukowym, artystycznym lub praktycznym.

6. Przykłady ujemne. Zdjęcia oszpeceń pejzażu i osiedli, oraz uszkodzeń rezerwatów roślinnych i zwierzostanu, objawów, którym należy przeciwdziałać.

SPOSÓB WYKONYWANIA ZDJĘĆ Z ZAKRESU POLSKIEJ FOTOGRAFII OJCZYSTEJ.

Obiektywizm czy subiektywizm w dokonywaniu zdjęć? Zdjęcia czysto dokumentarne, wykonane rzemieślniczo, bez względu na oświetlenie i na punkt widzenia, nie będą miały pełnego oddziaływania ani emocjonalnego, ani dydaktycznego, gdyż nie będą pociągały i nie będą budziły zainteresowania. Zdjęcia czysto artystyczne, celowo pomijające stronę dydaktyczną i wysuwające wyłącznie impresję beztytułową i niezlokalizowaną, nie sprostają również zadaniu fotografii ojczystej, gdyż nie będą pouczały i nie rozszerzą poznania kraju. Fotograf ojczysty musi być badaczem — naukowcem i artystą w jednej osobie, a przynajmniej musi mieć pewne uzdolnienia i wiadomości w obydwóch kierunkach, by w ujęciu motywu zdjęcia łączyć strony obiektywną

i subiektywną w należytym ustosunkowaniu. Jego zdjęcia powinny dawać pokarm umysłowi, a zadowolenie wzrokowi. Sprawą wyczucia i taktu jest, by przedstawienie podmiotowe nie tylko nie przeszkadzało przedmiotowemu, lecz je pogłębiało. Nie jest to łatwe, ale zupełnie możliwe i w tym harmonijnym połączeniu obydwóch cech leży najwyższa wartość polskiej fotografii ojczystej, a odchylenie od tej linii będzie zawsze ze szkodą dla jej zadań.

INNE SZCZEGÓŁY.

Bardzo pożyteczne są zdjęcia seryjne danego tematu, lepiej wyczerpujące sprawę, niż pojedyńcze, zwłaszcza w odniesieniu do zdjęć osobowych i rodzajowych oraz architektury. Zdjęcia powinny pouczać dokładnie o tym, co jest istotne i charakterystyczne, a pomijać ujęcia przypadkowe. Jednakże zdjęcia naturalne, życiowo autentyczne, pochwycone na gorącym uczynku, mają stanowczą wyższość nad pozowanymi i inscenizowanymi, z tymi rzadkimi wyjątkami, gdy inscenizacja wysokim poziomem artystycznym będzie czyniła wrażenie prawdy życia. Odbitki zdjęć mają być w razie potrzeby retuszowane w taki sposób, by indywidualizm techniki nie zacierał i nie zniekształcał autentyzmu tematu. Wykonanie techniczne odbitek ma być nienaganne i nadawać się do celów reprodukcji graficznej, to jest ma posiłkować się papierem nie matowym, lecz połyskującym i zawsze gładkim, całkowicie pozbawionym ziarnistości lub siatki deseniowej. Ton tylko czarny — barwienie jest niepożądane. Format w styku lub powiększeniu nie mniejszy, niż 9×12 cm, a pożądany 13×18 cm. Tytuł zdjęcia musi być poważnie przemyślany i ma odpowiadać zadaniu i wskazywać jego istotę. Uzupełnia go opis, wyjaśniający znaczenie i umiejscowienie treści w formie dokładnej.

Do tego szkicowego zarysu moich wyobrażeń o fotografii ojczystej dodaję kwestionariusz, którego wypełnienie posłuży za materiał ewidencyjny polskiej fotografii ojczystej. Ułatwi on przegląd naszych sił i zasobów, zachęci do dalszej pracy zbiorowej, prowadzonej już w poczuciu, że się ma w niej licznych towarzyszy.

Kończę na tym moje rozważania i projekty, podając je bardzo skromnie i nieśmiało jako pierwsze próby sprecyzowania zagadnień, które nas dziś niepokoją. Nie mam najmniejszej pretensji do oryginalności lub wykończenia tych zagadnień, których rozwiązania szukam z pewnością po dyletancku i nie dość umiejętnie. Chciałbym wywołać wymianę zdań i im więcej będę krytykowany, tym lepiej będzie osiągnięty cel mojej rozprawy. W załączonym kwestionariuszu jest rubryka na uwagi krytyczne. Zwracam się z prośbą o wypełnienie i nadesłanie mi tego kwestionariusza do wszystkich fotografików polskich, którym jest nieobojętna sprawa fotografii ojczystej. Może w ten sposób wspólnymi siłami pchniemy ją nieco naprzód.

Dr TADEUSZ CYPRIAN

Dr Tadeusz Cyprian, urodzony w roku 1898, z zawodu sędzia, zajmuje się fotografią od roku 1912, stawiając pierwsze kroki na tym polu we Lwowie. Pierwszym debiutem publicznym był cykl zdjęć krajobrazowych w Tygodniku Ilustrowanym w roku 1919. W czasie wojny światowej wykonuje szereg zdjęć frontowych, potem praca oficera fotograficznego w lotnictwie w czasie walk na froncie bolszewickim. Wykształcenie wojskowo-fotograficzne otrzymuje we Francji. Po wojnie osiada najpierw w Krakowie, skąd bierze udział w I Ogólnopolskiej Wystawie Fotografii Artystycznej „Światłocień" w Poznaniu i w piśmie pod tym samym tytułem w latach 1922—1923.



Portret własny.

W roku 1925 przenosi się na stałe do Poznania i wchodzi do redakcji „Polskiego Przeglądu Fotograficznego", obejmując w roku 1926 redakcję tego pisma, którą prowadzi przez siedem lat, aż do zwinięcia pisma. W tym czasie zajmuje się przeważnie działalnością artystyczną, biorąc udział w kilkudziesięciu wystawach zagranicznych i wszystkich krajowych i wystawiając kilkaset prac, jako drugi ilościowo po Janie Bułhaku.

Od roku 1926 do ostatnich czasów jest stałym korespondentem „Photograms of the Year", zamieszczając co roku sprawozdania z Polski.

W roku 1933 obejmuje redakcję „Fotografa Polskiego", prowadząc ją przez dwa lata, aż do przejścia tego pisma w ręce „Polskiej Prasy Fotograficznej". W czasie tym opracowuje kilkanaście podręczników fotografii, które ukazują się drukiem w różnych nakładach, (między innymi podręcznik wydany nakładem „Alfy" ukazał się w nakładzie 120,000 egz.), staraniem różnych firm wydawniczych. Poza tym współpracuje we wszystkich czasopismach krajowych i wielu zagranicznych ogłaszając znaczną ilość artykułów fachowych. Obok tego bierze nadal udział w wystawach krajowych i obcych. Jest członkiem Fotoklubu Polskiego od jego założenia, seniorem Polskiego Towarzystwa Fotograficznego i Tow. Mił. Fot. w Poznaniu, gdzie prowadził szereg kursów fotograficznych.

Dawniej zwolennik technik szlachetnych, jak guma i przetłok bromolejowy, przechodzi do techniki bromowej i fotografii miniaturowej. Ulubioną dziedziną pracy jest architektura, pełna słońca i kontrastów. W ostatnich latach (około 1935—1938) zajmuje się przede wszystkim działalnością publicystyczną na polu techniki i kompozycji fotograficznej.

Dr Tadeusz Cyprian, Poznań.

Czternaście lat współpracy z „Alfą".

Było to jakoś zimową porą pod koniec roku 1925, gdy krótko po osiedleniu się w Poznaniu i wejściu w skład Komitetu Redakcyjnego „Polskiego Przeglądu Fotograficznego" zetknąłem się przypadkiem z nieco starszym ode mnie energicznym panem, który mi się przedstawił jako właściciel „Alfy". Spotkanie to, zupełnie przypadkowe, utkwiło mi w pamięci, bo towarzyszyła mu dłuższa rozmowa na temat polskiego przemysłu fotograficznego, wówczas jeszcze znajdującego się w pieluszkach, a mój rozmówca, którym był nie kto inny jak p. Marian Dziatkiewicz, rozwijał przede mną z takim entuzjazmem plany rozbudowy polskiej produkcji, tak energicznie kreślił perspektywy wyparcia wszechwładnie wówczas panującego u nas obcego przemysłu fotograficznego, że choć nieco sceptycznie zapatrywałem się wtedy na te zamierzenia, energia i logika rozumowania mego interlokutora podbiła mię zupełnie.

Był to okres dźwigania się z upadku polskiej fotografii, okres, w którym w Poznaniu stawiał pierwsze kroki „Polski Przegląd Fotograficzny" pod redakcją śp. dra Bohdana Lipińskiego i moją, w Warszawie po długoletniej przerwie wojennej zaczął ukazywać się znowu zasłużony „Fotograf Polski" pod redakcją Stanisława Schönfelda, we Lwowie zaś jeden z najstarszych naszych redaktorów, Józef Świtkowski rozpoczął wydawnictwo „Miesięcznika Fotograficznego" opierając się o swe przedwojenne doświadczenie redakcyjne.

Życie fotograficzne organizowało się także w większych miastach. Zaczęto żywiej obsyłać wystawy zagraniczne, idąc za przykładem Jana Bułhaka z Wilna, który w tej działalności nigdy nie ustał, słowem, wszystko było w ruchu, szukało sobie drogi, dobierało współpracowników i krystalizowało w nowe formy i kształty.

Przemysł fotograficzny był, jak już mówiliśmy, w powijakach. Stara wytwórnia papierów fotograficznych Lebiedzińskiego w Warszawie nie dźwignęła się jeszcze z wojennej niemocy, w Poznaniu pracowała młoda fabryka płyt fotograficznych „Ewi", o papierach i błonach polskiej produkcji jeszcze nikt nie myślał.

Na ten czas przypadają pierwsze moje kontakty z „Alfą", która też nie była wówczas zbyt sędziwa, jako że liczyła sobie niespełna roczek życia i ograniczała się do wyrabiania kilku rodzajów płyt, które w nielicznych punktach sprzedaży w Polsce ofiarowywała polskim amatorom. A ci amatorzy to były też „francuskie pieski"! Bez angielskiej, francuskiej lub niemieckiej etykiety na pudełku nie uznawali płyty (błony wówczas były rzeczą podrzędną) i wszelkie nawoływania do kupowania polskiego towaru były rzucaniem grochu o ścianę.

Bo i jakże! Wszak głoszono, że aby wyprodukować dobrą płytę, trzeba dziesiątek lat doświadczenia, kapitału, rutyny fabrycznej, wyszkolonych robotników, kosztownych maszyn i własnych, kontrolowanych surowców, aż tu nagle wyskakuje jakaś „Alfa", o której nikt nie słyszał i chce, by kupować jej płyty, do których nikt nie ma zaufania!

Trudne to były czasy dla przemysłu fotograficznego! Ja byłem wtedy młodym, pełnym zapału redaktorem młodego „Polskiego Przeglądu Fotograficznego“ i równie pełnym zapału współpracownikiem wszelkiej prasy fachowej w Polsce, więc czułem się najbardziej odpowiednią osobą do wszczęcia kampanii o nasz rodzimy przemysł fotograficzny. „Nasz przemysł“ zaś, to była właściwie „Ewi“ i „Alfa“. Wprawdzie „Ewi“ była bliżej, bo w Poznaniu, ale jej kierownicy nie zrobili na mnie tego wrażenia, jakie odniosłem z rozmowy z p. Dziatkiewiczem, nie wyczułem tego zaufania we własne siły, tego przekonania, że tylko początek jest trudny, ale rzecz musi się udać, które cechowało właściciela „Alfy“. Dziś mogę o tym mówić spokojnie bez obawy podejrzenia o pochlebstwo, bo czasy są już odległe, przewidywania się sprawdziły, a owa rozmowa dała początek mojej osobistej przyjaźni z właścicielem „Alfy“ w tych czasach, gdy on w skromnych pokoikach wylewał swe emulsje, ja zaś jako zupełnie młody człowiek stawiałem pierwsze kroki na arenie samodzielnego życia.

I tu jest wytłumaczenie mego długoletniego przyjaznego stanowiska wobec „Alfy“, stanowiska podyktowanego nie jakimiś korzyściami materialnymi, jak mi to niejednokrotnie w bardzo bolesny sposób imputowano, lecz ową nicią przyjaźni, która mię związała z właścicielem małej i skromnej wytwórni, a przetrwała do dziś, gdy z owej wytwórni urosła olbrzymia fabryka o milionowych kapitałach.

Krótko po owej pierwszej rozmowie zjawiła się na moim redakcyjnym stoliku mała paczka próbek płyt „Alfy“ z prośbą o opinię i tu zaczyna się moje „afiszowanie się“ z Alfą. W „Polskim Przeglądzie Fotograficznym“ z lutego 1926 r. ukazał się mój artykuł pod tytułem „Polski Przemysł Fotograficzny“, w którym rzuciłem takie hasło: „Obowiązkiem naszym jest całą siłą przeć ku temu, by każdy grosz przeznaczony na towar zagraniczny dostał się Alfie lub Ewi i przez to nie wyszedł z kraju“.

Hasło to, silnie akcentowane i rozwijane w treści całego artykułu, było pierwszym wezwaniem do poparcia polskiej produkcji, jakie się w naszej prasie fachowej powojennej w ogóle pokazało.

W ślad za tym hasłem poszły artykuły moje, ściśle fachowe. I tak w zeszycie „Polskiego Przeglądu Fotograficznego“ z marca 1926 r. ukazało się sprawozdanie z badań nad czułością i zabezpieczeniem przed odblaskiem płyt Alfa i Ewi, w następnym zaś zeszycie ukazały się wyniki badania barwoczułości płyt krajowych w porównaniu z zagranicznymi. Kto zdaje sobie sprawę z wpływów, jakimi rozporządzał wówczas przemysł zagraniczny, ten potrafi ocenić znaczenie propagandowe takiej, pochlebnej opinii porównawczej dla wyrobów krajowych.

Równolegle z propagandą w „Polskim Przeglądzie Fotograficznym“ rozwijała się akcja w „Fotografie Polskim“, gdzie w zeszycie marcowym z roku 1926 ukazał się mój artykuł o „Polskiej płycie“, poświęcony Alfie, a w maju i czerwcu 1927 seria artykułów opisujących wyrób płyt w fabryce „Alfa“. Opisy te zainteresowały ogół, zwłaszcza, że w ślad za nimi mogłem ku mojej dużej radości opisać w maju 1928 powstawanie papieru fotograficznego w „Alfie“. Artykuł ten, omawiający produkcję Alfagazu, Alfaportu i Alfabromu ukazał się w „Polskim Przeglądzie Fotograficznym“, a w kilka lat później, w kwietniu 1933 ukazał

się w „Fotografie Polskim“ artykuł o produkcji polskich błon fotograficznych Omega i Super-Omega w fabryce „Alfa“.

Prócz tych sprawozdań zasadniczych stałą rubryką we wszystkich naszych pismach fachowych stanowiły krótkie sprawozdania z ulepszeń produkcji, prowadzone pod nazwą „Z przemysłu“, które informowały ogół amatorów o postępie i nowych wyrobach.

Dziś przypomnienie tych kilku artykułów może wydać się wyolbrzymianiem ich znaczenia, ale wówczas, gdy nasz przemysł nie rozporządzał jeszcze żadną niemal reklamą i był czymś zupełnie nieznanym, artykuły te otworzyły oczy amatorów polskich i zapoczątkowały erę zainteresowania poczynaniami naszego przemysłu, co z kolei podchwyciła prasa codzienna i zwolna zaczęliśmy nasze wyroby nie tylko szanować, ale także ich... używać. A przecież pierwsze lata naszego przemysłu fotograficznego, to były właściwie lata „Alfy“, bo inne fabryki były raczej efemerydami, jeśli zaś się utrzymały, to produkcja ich była bardzo mała i na rynku polskim miała znaczenie raczej lokalne.

W tych bojach o uznanie dla naszego przemysłu brałem udział bardzo żywy, boje te zaś staczałem siłą faktu o „Alfę“, co mię do niej jeszcze bardziej zbliżyło.

W miarę zdobywania terenu przez „Alfę“, znikał z rynku polskiego towar zagraniczny, nie mogący z nią konkurować cenami. Zaczęło się oczywiście od artykułów najtańszych, najbardziej rozpowszechnionych, na których zresztą opiera się byt każdej fabryki, bo wszelkie wyroby specjalnie wysokiej klasy przeznaczone są tylko dla nielicznych wybrednych konsumentów, których nigdy nie ma wielu.

W miarę porastania w pierze „Alfa“ powiększała rozmiary i zasięg swej akcji propagandowej. Liczne ulotki, druki propagandowe, prospekty i cenniki akcję tę zapoczątkowały, potem przyszła historyczna już dziś „Tabela naświetleń“, drukowana w bardzo estetycznej formie i rozdawana bezpłatnie w całej Polsce, a wreszcie także już historyczny „Podręcznik Fotografii“, który zresztą też ja „popełniłem“ i który uzyskał nakład... stu dwudziestu tysięcy egzemplarzy, nakład jak na nasze warunki astronomiczny, zawdzięczający swą wysokość tej drobnej okoliczności, że... rozdawano go darmo.

Na tym skromnym podręczniku, liczącym 64 strony, wychowało się niemal całe młode pokolenie amatorów polskich. Sto dwadzieścia tysięcy młodych chłopców, nie mających nadmiaru gotówki na kupno stosunkowo drogich podręczników rzuciło się na bezpłatną książeczkę „Alfy“, której zasługa w popularyzacji fotografii tą drogą za mało jest doceniana.

Prócz tego podręcznika ukazało się jeszcze kilka innych, również wydanych staraniem i nakładem „Alfy“, sprzedawanych za tanie pieniądze, za część kosztów własnych, w pięknym wykonaniu graficznym i starannym opracowaniu... również moim!

Tak splatały się moje dzieje jako autora z dziejami Alfy, splatały na przestrzeni lat, kiedy to byłem „nadwornym autorem“ fabryki, mając oczywiście dostęp do wszelkich tajników produkcji i biorąc żywy udział w ocenie każdej nowej gałęzi wytwórczości.

Pamiętam jak dziś rozmowę p. Dziatkiewicza z drem Orłowskim, dzisiejszym dyrektorem „Alfy“, którego wiedza fachowa i niezmordowana,



Dr T. CYPRIAN

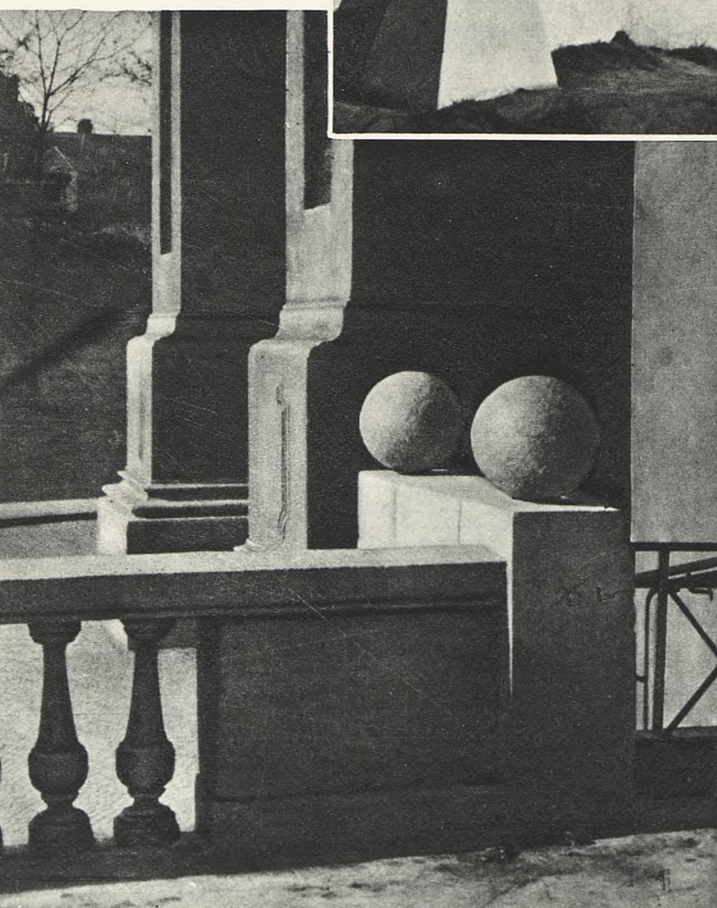
W teatrze



O zachodzie słońca



Dr T. CYPRIAN



Fragment



Słońce w podwórzu

Dr T. CYPRIAN

»Rotofot« Warszaw

Nad morzem

Dr T. CYPRIAN



\urarze



mrówcza praca walnie przyczyniła się do dzisiejszej potęgi fabryki. Rozmowa ta toczyła się u mnie w gabinecie, dotyczyła przejścia dra Orłowskiego z upadającej wówczas fabryki płyt „Stafra“ pod Poznaniem do Alfy i zakończyła się pozytywnie; pamiętam ostry zatarg „Alfy“ z „Polską Prasą Fotograficzną“ w roku 1934, gdy wystąpiłem przeciw faworyzowaniu przemysłu obcego przez niektóre organy naszej prasy, co rozpętało z kolei kampanię przeciw mnie, w której zarzucano mi, że jestem na żołdzie „Alfy“ i odsądzano od czci i wiary.

Dziś kampania ta należy do przeszłości, jej autorzy wycofali się z polskiego życia fotograficznego, ogół należycie ocenił sprawę, a zarzuty przeciw mojej osobie jak nagle powstały, tak nagle znikły.

Bo i jak to było z tym „żołdem“? Za napisanie książki każdy na świecie wydawca płaci autorowi honorarium, więc czyniła to i Alfa nie tylko wobec mnie, lecz i wobec każdego innego pisarza. Moje sympatie dla Alfy nie w tym mają swoje źródło, bo wszak mało jest bodaj wydawców w Polsce, którzyby mi nie płacili honorariów za różne książki i artykuły, lecz w tym, że z jej właścicielem związałem się przyjaźnią wtedy, gdy nawet te honoraria nie bardzo miał z czego płacić. Oczywiście i dziś stosunki te są równie serdeczne. Jestem zawsze mile widzianym gościem w Bydgoszczy, dostaję zawsze próbki nowych wyrobów „Alfy“ do doświadczeń, ale przecież tak dzieje się na całym świecie i nikt o to nie ma pretensji.

Ale wróćmy do rzeczy. Otóż naszym dzisiejszym jubilatem nie jest ani „Alfa“, ani jej właściciel, ani nawet ja, piszący tyle uprzejmych słów pod moim własnym adresem, lecz skromne niegdyś, a poważne dziś pismo periodyczne „Alfy“, wychodzące od dziesięciu lat pod nazwą „Nowości Fotograficzne“.

Skromne były jego początki. W roku 1929 ukazał się mały zeszycik o dwunastu stronicach druku, na lichym drzewnym papierze, pod redakcją dra Teofila Orłowskiego, omawiający zagadnienia interesujące nie tylko klientów „Alfy“, lecz i ogół amatorski.

Pierwsze cztery zeszyty tego pisma, rozdawanego bezpłatnie w całej Polsce były bardzo skromne, drukowane na tanim papierze, bez ilustracyj, ale treść miały zawsze poważną. Dopiero piąty zeszyt (wiosna 1931) przyniósł pierwsze ilustracje i zwiększoną objętość, a już począwszy od zeszytu szóstego wygląd pisma ustalił się na znacznie wyższym poziomie.

Od tej chwili pismo idzie stale ku górze. Przynosi artykuły coraz lepsze, gromadzi wszystkie najpoważniejsze pióra Polski, daje pierwszorzędne ilustracyjne wkładki artystyczne wykonane techniką rotograwurową, słowem, należy wyrazić żal, że ukazuje się tylko dwa razy do roku.

Obecnie ukazuje się już dwudziesty zeszyt „Nowości“, zeszyt jubileuszowy — razem wzięte zeszyty te stanowią poważny tom, pełen tekstu dużej wartości.

Nie było zdarzenia w życiu fotograficznym Polski, któremu by „Nowości“ nie poświęciły swej uwagi, nie było problemu technicznego, którayby nie został wyczerpująco omówiony na łamach pisma, słowem, daje ono pełny obraz tego, co się u nas dzieje. A że dociera wszędzie (bo jest rozdawane bezpłatnie), służy sprawie polskiej fotografii tak dobrze, jak tego nie potrafi żaden inny organ, mający z natury rzeczy mniejszy zasięg.

I z tym pismem byłem od razu na stopie jak najlepszej. Wbrew twierdzeniu, że mam monopol na wszystko, co się w „Alfie“ drukuje, „Nowości“ redaguje od ich powstania dr Teofil Orłowski, a ja jestem tylko jednym z jego wiernych współpracowników, począwszy od pierwszego zeszytu aż do dnia dzisiejszego.

Tak więc jubileusz „Nowości“ jest niejako i moim jubileuszem, jednym z wielu, jeśli się zważy, że i w innych pismach polskich już sporo lat pracuję.

Ale obejdzie się bez mowy bankietowej i wmurowania tablicy pamiątkowej, bo bankietów nie znoszę, a tablicy nie ma w co wmurować. Za to gdy patrzę na komplet „Nowości“ leżący przede mną, widzę kawał życia mego i życia Alfy splatający się razem na przestrzeni lat.

Jestem amatorem-fotografem, z fotografii nie czerpię środków mego utrzymania, honoraria autorskie umożliwiają mi tylko uprawianie fotografowania, więc tym milsze są mi wspomnienia minionych chwil, czasu walki i pracy od podstaw, w której brałem udział. Wspominam to wszystko dziś na zaproszenie redakcji „Nowości Fotograficznych“, która prosiła mię o skreślenie wspomnień z ubiegłych czasów, że zaś w tych wspomnieniach byłem centralną niejako osobą, trudno się dziwić, bo nie pisałem przecież historii „Alfy“ ani historii przemysłu polskiego, lecz jedynie skreśliłem garść wspomnień osobistych z przeżyć, w których uczestniczyłem.

Dziś, gdy mamy już potężny przemysł fotograficzny, gdy mamy sporo uczonych pracujących zawodowo na polu fotografii i przemysłu fotograficznego, te nieśmiałe poczynania z przed lat czternastu wydać się mogą śmieszne, a rola osób biorących w nich udział mocno przesadzona. Ale wówczas tego wszystkiego nie było, fotochemik w Polsce był unikatem, polski wyrób rzadkością, propaganda polskiego przemysłu niedowarzonym szaleństwem.

Czasy te już na szczęście minęły, ale były, my „starsi“ braliśmy żywy udział w wszelkich ówczesnych poczynaniach, wstępując w miejsce „starych“ tak, jak w nasze miejsce wstępują dziś młodsi, znacznie lepiej od nas do tej pracy przygotowani i rozporządzający lepszym zasobem wiedzy i środków.

Są w każdym kraju gałęzie przemysłu, w których jedna fabryka staje się synonimem całej dziedziny. I tak swoisty dźwięk ma słowo „Krupp“ w Niemczech, „Skoda“ w Czechach, „Ford“ lub „Kodak“ w Ameryce. Coś podobnego dzieje się w przemyśle fotograficznym w Polsce, gdzie mimo istnienia innych jeszcze fabryk „Alfa“ jest synonimem polskiego towaru fotograficznego. I jeśli dziś powstają nowe fabryki polskie, to mimo wszelkiej mej sympatii dla „Alfy“ mogę tylko powtórzyć słowa p. Dziatkiewicza, że cieszę się, iż powstające fabryki są czysto polskie i uważam, że Polska jest dość duża, by było w niej miejsce dla kilku fabryk rodzimych.

Ale tego, że „Alfa“ była i jest pionierem polskiego przemysłu fotograficznego, nikt nigdy jej nie odbierze, gdy zaś i ja tu i ówdzie w tej sprawie maczałem w skromnej mierze swoje paluszki, mam zdaje się słuszny powód do dumy, której daję wyraz w tym, napisanym dla siebie samego panegiryku.

Lepiej jest zresztą, że ja go sam napisałem, niżby miał to uczynić ktoś inny, kto by mi wywlókł jakiś jubileusz, napisał sporo miłych słów pod moim adresem, a ja musiałbym się rumienić i wyjaśniać, że to wszystko jest przesada i że moje zasługi nie są wcale tak wielkie. Tak zaś niczego nie muszę wyjaśniać i niczego prostować — jeśli zaś napisałem nieprawdę, niechaj to już sprostują inni.

Teraz więc kończę ten nieco przydługi artykuł, a gdyby się ktoś zapytał, dlaczego jest on tak długi, odpowiedziałbym mu, że przecież Alfa płaci honorarium od wiersza...

JÓZEF ŚWITKOWSKI

Józef Świtkowski, urodzony 1876*) ze starej rodziny polskiej (dziadowie brali udział w powstaniach), po ukończeniu szkół średnich i studiów na wydziale filozoficznym U. J. K. we Lwowie poświęcił się podobnie jak ojciec służbie państwowej. Przed wojną był urzędnikiem Kuratorium Szkolnego, po niej objął obowiązki nauczyciela fotografii na Uniwersytecie J. K. we Lwowie, które pełni dotychczas.



Portret własny.

Fotografią jako amator zajął się w 17 roku życia, nie poprzestając na doskonaleniu się we wszystkich znanych technikach (jeden z pierwszych w Polsce „gumistów"), lecz zgłębiał teorie fotochemiczne i optyczne jako samouk i podejmował samoistne badania laboratoryjno-naukowe, dochodząc do własnych odkryć i ulepszeń (np. pierwszy teleobiektyw o „sztywnej" ogniskowej; technika argyrotypowa, sprawdzian ostrości $^1/_{1000}$ ogniskowej zamiast powszechnego wówczas $^1/_{10}$ milimetra, uproszczenia techniki bromolejowej, rozwój metod do praktyki technik przesiąkowych, przyrząd „Suwak" do oznaczania czasu naświetleń, studia densometryczne, metoda dwunegatywowa, wywoływacz ekonomiczny, etc.).

Od lat czterdziestu jest również czynny jako publicysta, propagator, autor podręczników, redaktor, współpracownik wszystkich polskich i niektórych zagranicznych pism fotograficznych. Z kilku tysięcy jego artykułów niektóre przekładała także prasa francuska i amerykańska, a książki jego, („Fotografia Praktyczna", „Obiektywy", „Fotogramy gumowe", „Sposób bromolejowy", „Technika przetłoku", „Zasady Fotografii") miały po kilka (4—6) wydań i wykształciły całe rzesze amatorów i zawodowców polskich.

Świtkowski jest członkiem „Fotoklubu Polskiego", członkiem seniorem „Polskiego Tow. Fotograficznego" w Warszawie, członkiem honorowym „Lwowskiego Tow. Fotograficznego" i długoletnim jego prezesem. Brał udział w międzynarodowych kongresach fotograficznych, a obrazami swymi uczestniczył w licznych wystawach fotografiki w kraju

*) Dla astrologów: Tarnopol 15. V., h. 5 rano

i za granicą; od kilkunastu lat jednak zawiesił twórczość artystyczną, aby poświęcić się wyłącznie publicystyce fotograficznej i działalności pedagogicznej.

Poza fotografią ma Świtkowski jeszcze dwie inne dziedziny zamiłowań życiowych: muzykę i psychofizjologię. Jest w nich również samoukiem, ale przygotowanym gruntownie teoretycznie i praktycznie. Zrazu skrzypek, przerzucił się rychło na inne instrumenty i oddał się kompozycji; utwory drobne jego (instrumentalne i wokalne) wykonywane były nieraz na estradach koncertowych i w kościołach, a symfoniczne na produkcjach orkiestralnych.

W dziedzinie parapsychologii objął studiami teoretycznymi i badaniami eksperymentalnymi także okultyzm i magię; po różnych czasopismach polskich i zagranicznych umieścił kilkaset swych artykułów z tych dziedzin i napisał kilka książek („Człowiek niewidzialny", „Magnetyzm leczniczy", „Droga w światy nadzmysłowe", „Kwiaty lotosu", „Okultyzm i magia", „Jasnowidzenie i telepatia"). Miewał także liczne wykłady publiczne oraz w gronie członków „Towarzystwa Parapsychicznego im. J. Ochorowicza" we Lwowie, w którym od szeregu lat piastuje godność prezesa.

Józef Świtkowski, Lwów.

Obraz optyczny a fotograficzny.

(Pogawędka z estetyki.)

Obiektyw fotograficzny porównywano nieraz z okiem ludzkim, a przemysł kinematograficzny wyprodukował niedawno takie urządzenie obiektywu, które przewyższa oko we wszystkich niemal zaletach, dorównywając mu w jednej dotychczas niedoścignionej, a to w akomodacji na różne oddalenia przedmiotów.

Widzieliśmy zapewne wszyscy w nowszych programach kinowych takie sceny, w których operator wraz z kamerą zbliża się do jakiegoś przedmiotu lub aktora. Operatora oczywiście nie widać na ekranie, ale przedmiot lub aktor zwiększa się nam stopniowo w oczach, aż znajdzie się blisko przed nami, przez cały czas tej swej wędrówki nie tracąc ani na chwilę zupełnej ostrości swych konturów. Jako widzowie czujemy, że siedzimy na miejscu, nie mamy zatem złudzenia, jakobyśmy zbliżali się do przedmiotu; lecz wydaje się nam, że ten przedmiot i jego otoczenie przysuwa się ku nam. Patrzymy nań i widzimy go przez cały czas ostro, chociaż odległość pomiędzy nim a nami ciągle się zmniejsza.

Urządzenie to, jeżeli nie jest nim teleobiektyw o zmiennej ogniskowej, polega po prostu na sprzężeniu obiektywu z podstawą, na której kamera wraz z operatorem da się przybliżać ku przedmiotowi. Podstawa ta przesuwa się na kółkach po podłodze lub po szynach, a ruch kółek przenosi się za pomocą dźwigni na obiektyw, wysuwając go coraz dalej, wobec czego ostrość zdjęć mimo skracania się odległości przedmiotu pozostaje niezmieniona.

Otóż to samo, co w kinie uskutecznia się przez sprzężenie podstawy kamery z obiektywem, wykonywa każdy człowiek o wiele łatwiej bez żadnego „sprzężenia oka z nogami", gdy zbliża się lub oddala od przedmiotu oglądanego. Nie wysuwa wprawdzie soczewki ze swego oka, ale zmienia jej ogniskową tak, aby obraz na siatkówce w głębi oka pozostawał zawsze wyraźnym. Zmieniać zaś może ogniskową soczewki w oku

dlatego, że rogowate powierzchnie soczewki są elastyczne, mogą zatem pod wpływem woli (najczęściej podświadomej) wyginać się silniej lub słabiej, a więc „wydymać“ się, gdy przedmiot się zbliża, i przez to skracać ogniskową.

Ta zdolność oka ludzkiego do wydymania i spłaszczania swej soczewki ma w optyce fizjologicznej nazwę „akomodacji“, czyli przystosowania ogniskowej oka do różnych oddaleń przedmiotu. Przystosowywanie to odbywa się bardzo szybko i dlatego wydaje się nam nieraz, że i przedmioty dalekie i bliskie widzimy równocześnie ostro; wykonajmy jednak następujący eksperyment:

Stańmy przy oknie, z którego widać dalekie domy lub drzewa i trzymajmy przed oczyma rękę w takiej odległości, abyśmy mogli widzieć dokładnie powierzchnię skóry. Gdy nagle cofniemy rękę, nie ujrzymy od razu dalekich drzew czy domów wyraźnie, lecz potrzeba na to pewnego czasu ($^1/_2$—1 sekundy), zanim zdołamy nastawić soczewkę oka na „widzenie dalekie“. Trzymając zaś rękę nieruchomo przed oczyma zauważymy, że nigdy nie zdołamy równocześnie widzieć obok niej ostro przedmiotów dalekich; albo one, albo ręka, będą zamazane, nieostre.

Tu już oko ustępuje pierwszeństwa obiektywowi fotograficznemu. Jak wiemy, można przez zmniejszenie przysłony obiektywu i odpowiednie nastawienie uzyskać taką „głębię“ ostrości, że i przedmioty dalekie i bliskie będą równocześnie ostre na zdjęciu. Oko ma wprawdzie także przysłonę, której otwór daje się zwężać i rozszerzać, ale przysłona ta służy innym celom. Jest nią tęczówka (niebieska, szara, lub brunatna), okalająca czarny otwór źrenicy, przez który światło wpada do wnętrza oka.

Tęczówka zwęża się lub rozszerza niezależnie od woli człowieka i w niezbyt szerokich granicach; wielkość źrenicy bowiem mierzyć może 3—6 mm. Gdy patrzymy na przedmiot bardzo jasny, np. na lampę, źrenica się zwęża, aby zbyt silne światło nie poraziło nerwów siatkówki; w mroku zaś źrenica się rozszerza. Ta zdolność zmieniania otworu źrenicy zwie się adaptacją oka i służy tylko do ochrony od światła zbyt silnego, ale nie przydałaby się wiele na podwyższenie „głębi ostrości“ widzenia, choćby nawet była zależna od woli.

Pod względem rozciągłości obrazu ostrego obiektyw nowoczesny przewyższa oko niesłychanie; wszak składa się co najmniej z trzech soczewek o różnych krzywiznach i różnych gatunkach szkieł, a oko ma tylko jedną jedyną soczewkę. Forma jej jest dwuwypukła o różnych promieniach krzywizn; zboczenie sferyczne jest zatem niewielkie, ale silny astygmatyzm i komat ogranicza pole ostrego obrazu do bardzo małej rozciągłości.

Wiedział o tym ów niewidzialny konstruktor, który stworzył oko ludzkie; chociaż zatem siatkówka na tylnej powierzchni oka jest dość rozległa i odpowiednio wygięta, to jednak tylko mała jej przestrzeń, zwana „plamką żółtą“, przeznaczona jest do wyraźnego widzenia.

Aby dokładnie zobaczyć te części obrazu, które padają na siatkówkę poza granicami plamki żółtej, wykonywa oko ruchy w prawo lub w lewo, w dół lub w górę, kierując w ten sposób punkt ostrego widzenia kolejno na różne części poboczne obrazu. Tę kolejność oglądania mało kiedy sobie uświadamiamy, mięśnie oka bowiem wykonywają te ruchy bez

naszej wiedzy. Malarza lub rzeźbiarza można nieraz z wielkim prawdopodobieństwem poznać od razu po mięśniach oka wybitnie wyrobionych.

Ta wielka ruchliwość oka wokoło osi poziomej i pionowej dozwala człowiekowi obejmować wzrokiem przedmioty bardzo rozległe nawet bez przechylania i obracania głowy; zdawałoby się zatem, że oglądanie przedmiotów lub ich obrazów powinno sprawiać tym więcej zadowolenia, im one są rozleglejsze. Jednak zadowolenie estetyczne nie tylko nie wymaga takiej rozciągłości obrazów, lecz nawet jej unika. Ankieta wśród artystów plastyków i eksperymenty z ludźmi przeciętnie inteligentnymi (podejmowane m. i. przez prof. Goldberga) dały wynik zadziwiająco zgodny: obraz, oglądany jako całość, może dać zadowolenie estetyczne wtedy, gdy kąt jego obejmuje nie więcej jak 25—30 stopni.

Co to znaczy? Znaczy na przykład, że z tak zwanej „odległości normalnego widzenia“, wynoszącej około 25 cm, powinno się oglądać obrazek nie większy niż 9×12 cm. Znaczy to podobnież, że kamera fotograficzna na rozmiar zdjęć $4^1/_2$×6 cm wymagałaby normalnie ogniskowej 12 cm, jako najkrótszej. Nie wynika z tego oczywiście, jakoby z odległości 25 cm nie można było oglądać obrazów większych, np. 18×24 lub 30×40 cm*); wynika tylko, że wówczas ogląda się kolejno ich części, ale niepodobna ich objąć wzrokiem naraz jako całości.

A to oglądanie częściami już nie daje zadowolenia estetycznego, wymaga bowiem poruszania oczami i głową, wymaga pracy myślowej, aby te części kolejno widziane zjednoczyć w całość; wszelki zaś wysiłek sprzeczny jest z zadowoleniem estetycznym, polegającym przecież w pierwszej linii na odczuwaniu, na poddawaniu się wrażeniom.

To, że obraz lub przedmiot może być ze stosownej odległości ogarnięty okiem jako całość, nie znaczy jeszcze bynajmniej, że oko widzi z równą wyrazistością wszystkie naraz jego części. Plamka żółta na siatkówce oka jest tak mała, że obejmuje kąt zaledwie kilku stopni; widzimy zatem tylko środek obrazu ostro, a części poboczne, padające na siatkówkę wokoło plamki żółtej, widzimy już mniej wyraźnie. Widzimy je jednak, przynajmniej jako ciemne i jasne, a to niewyraźne wrażenie wzrokowe po bokach głównej części obrazu uwypukla ją i podkreśla, dając, właśnie przyjemność estetyczną.

Rzecz prosta, że poruszywszy nieco okiem, zobaczymy całkiem wyraźnie także te części poboczne, bo one wtedy właśnie padną na plamkę żółtą; ale stracimy wówczas wrażenie ogólne całości. Jednak to poruszanie okiem, jakkolwiek podświadome, jest sprzeczne ze zadowoleniem estetycznym. Jak wyżej wspomniałem; stąd też największe wrażenie estetyczne wywiera taki układ przedmiotów, w którym oko nie jest zmuszane do odwracania się od środka ku brzegom obrazu. A nie jest zmuszane wtedy, gdy na brzegach nie ma nic takiego, co by skłaniało do odchylania oka od spokojnego patrzenia.

Jeżeli zatem obraz ma wywierać wrażenie estetyczne, nie powinny mieścić się po jego brzegach żadne szczegóły wyraziste, zwracające silnie uwagę, mocno kontrastowe. Tu tkwi powód, dlaczego „przedmiot główny“

---

*) Obraz 18×24 cm należy według powyższego oglądać z oddalenia co najmniej 50 cm, a obraz 30×40 z oddalenia 90—100 cm, aby mieć wrażenie całości.

w obrazie dobrze skomponowanym nie może mieścić się blisko brzegów jego, lecz w jednym z „punktów silnych“, otaczających jego środek.

Dawne, mało jeszcze udoskonalone, obiektywy zmuszały poniekąd fotografa do przestrzegania tej zasady kompozycyjnej, wyrysowywały bowiem ostro niewielki kąt obrazu i przez to wymagały umieszczania jego części najważniejszych w pobliżu środka. Świetnie udoskonalone obiektywy nowoczesne rysują z rytą ostrością aż do brzegów obrazy bardzo rozległe kątowo i... tym samym pogarszają warunki uzyskania obrazów estetycznie zadowalniających.

Spróbujemy sobie uprzytomnić, w jaki sposób — często sami o tym nie wiedząc — oglądamy piękne widoki w naturze, dzieła pędzla i obrazy fotograficzne; jak je — również bezwiednie — oceniamy pod względem estetycznym i jak wreszcie uświadamiamy sobie odniesione wrażenie, mówiąc: „to mi się podoba, a tamto jest brzydkie“.

Oto już na „pierwszy rzut oka“ coś — w naturze lub w obrazie — przyciąga naszą uwagę, zwracamy zatem wzrok w tym kierunku. Jeżeli od razu wiemy, co to jest, nie mamy potrzeby dorozumiewać się ani myśleć; wtedy zatapiamy się tylko we wrażeniu — miłem lub nie —, które to „coś“ w nas budzi. Jeżeli zaś nie rozumiemy, co właściwie mamy przed oczyma, zaczynamy myśleć, zgadywać; a wtedy nie ma już miejsca na odczuwanie, bo pochłania nas praca myślowa. Dlatego to tak wiele nowoczesnych obrazów malarskich i fotograficznych, obliczonych na „przyciąganie wzroku“ (Blickfänger), zainteresuje nas wprawdzie w pierwszej chwili, ale już w następnej budzi w nas niesmak: „to jest niezwykłe, ale mi się nie podoba“.

Owo pierwsze wrażenie — dodatnie lub ujemne, — pogłębia się jeszcze przy dłuższem oglądaniu obrazu. Od tego szczegółu, który pierwszy zwrócił naszą uwagę, przechodzimy wzrokiem do innych części obrazu, aby je również „ostro“ zobaczyć, a oglądnąwszy je wszystkie po kolei, powracamy ponownie do przedmiotu głównego. Suma wrażeń z tych różnych części jednoczy się w duszy, dając w całości bądź to zadowolenie estetyczne słabsze lub silniejsze, bądź też rozmaite stopnie niezadowolenia i niesmaku.

Całkiem inaczej „patrzy“ na przedmioty w naturze lub na ich obrazy obiektyw fotograficzny. Dla niego wszystko jest równie ważne i równie niezrozumiałe; nie interesują go tylko szczegóły niezwykle jasne i bardzo ciemne, bo tych oddać nie potrafi. Każda zresztą rzecz, czy ona leży w środku czy na brzegach obrazu, jest dla obiektywu jednakowo godna zaznaczenia; to też rysuje ją sumiennie z największą ostrością.

Kłopot ma obiektyw tylko wtedy, gdy chce przedmioty w różnych oddaleniach wyrysować wszystkie z jednakową ostrością. Jeżeli mu fotograf pomoże zwężeniem przysłony, notuje wszystkie szczegóły z przedmiotów różnie odległych; gdy zaś nie ma tej pomocy, rysuje ostro tylko to, na co został „nastawiony“, a o przedmioty bliższe i dalsze nie dba, pozostawiając je niewyraźnymi. Smuciłby się tym zapewne, gdyby był zdolny do uczuć; ale jest zimny i trzeźwy, jak geometria.

Otóż właśnie to, że obiektyw nic nie czuje, a człowiek patrzący na obraz oczekuje od niego wzruszeń, jest przyczyną, iż wartość artystyczną ma tak mało obrazów należących do t. zw. „fotografii czystej“,

która wyprzysięga się od wszelkich, choćby najniewinniejszych, poprawek negatywu lub pozytywu. Przedmioty w naturze tylko w wypadkach bardzo wyjątkowych są już same przez się tak szczęśliwie ułożone i oświetlone, że fotografowi pozostaje jedynie wybór odpowiedniego stanowiska kamery, aby „skomponować“ obraz doskonały pod względem estetycznym. We wszystkich innych wypadkach winę niepowodzenia ponoszą w równej mierze obaj wspólnicy: fotograf i jego obiektyw.

Pierwszy ponosi winę dlatego, że mając przed sobą temat do obrazu, myślał zamiast odczuwać; drugi dlatego, że popsuł tamtemu robotę, patrząc na przedmioty całkiem inaczej, niż patrzy oko człowieka. Powtarzam jeszcze raz: celem obrazu artystycznego jest budzenie uczuć i nastrojów podobnych do tych, jakich doznawał artysta w chwili tworzenia; gdy zaś obraz budzi myśli zamiast uczuć, całe wrażenie artystyczne, jakie obraz miałby wywierać, jest chybione.

Z podobnego powodu próbowana nieraz nieostrość obrazu może być jako środek wyrazu artystycznego mieczem obosiecznym. Bez wątpienia nieostrość nadaje obrazowi pewną syntezę romantyczną, przeciwdziałając zbytniej trzeźwości i realizmowi. Na piękny krajobraz patrzymy nieraz oczyma umyślnie zmrużonymi, aby spod powiek nie widzieć szczegółów, lecz tylko napawać wzrok wrażeniem ogólnym. Przedmioty nie są wtedy dla nas bynajmniej niejasne, zagadkowe, niezrozumiałe; wiemy niewątpliwie, czym one są, ale miła nam jest na nich owa mgiełka wzdłuż konturów, okalająca je jakby puchem świetlnym.

Otóż nic łatwiejszego, jak zastosować błędnie taką nieostrość w obrazie fotograficznym i zamiast poprawić, popsuć wrażenie. Gdy wprowadzona nieostrość zaciera jednoznaczność przedmiotów, gdy czyni je tajemniczymi, wątpliwymi co do istoty, gdy wymaga zgadywania, dorozumiewania się, myślowego rozwiązywania wątpliwości i wieloznaczności, wtedy zmusza oglądającego do myślenia zamiast do poddawania się wrażeniom i efekt jest chybiony.

Nieostrość zatem w obrazie — fotograficznym i wszelkim innym — musi być dawkowana rozsądnie, aby nie wprowadzała niepewności. Może tylko charakteryzować szkicowo przedmioty ich głównymi rysami i przytłumiać natręctwo szczegółów nieistotnych, ale nie śmie dawać widzowi zagadek do rozwiązywania. Taką cechą charakterystyczną jest np. świetlistość konturów przedmiotu w blaskach słońca poza nim stojącego, bez której obraz fotograficzny, zdjęty w słońcu oślepiającym, nie miałby w sobie nic przekonywająco słonecznego. A takich konturów świetlistych, jak je widzi oko, nie rysuje udoskonalony obiektyw nowoczesny; wymaga dopiero zmiękczenia swej ostrości rysunku nasadkami lub innymi środkami. Rzecz sama przez się zrozumiała, że nieostrość względnie miękkość rysunku powinna być na całej powierzchni obrazu równomierna. Odnosi się to zwłaszcza do tej przestrzeni obrazu, którą zajmuje przedmiot główny, on bowiem nie może zawierać części mniej wyraźnych obok wyrazistszych. Dlatego to, mówiąc o dawnych obiektywach, wspomniałem, że zmuszały fotografa do umieszczania części najważniejszych obrazu w pobliżu jego środka; części podrzędne, poboczne, mogły być nieco mniej ostre, podobnie jak oko widzi mniej wyraźnie części obrazu poza plamką żółtą siatkówki.

Gdy pojawiły się pierwsze anastygmaty o wielkim otworze względnym (1 : 3), wzbudziły zachwyt fotografów nie tylko przez to, że znacznie skracały czas naświetlenia zdjęć, lecz także przez to, że miały bardzo małą głębię ostrości. Zdawało się fotografom, że w tych obiektywach znajdą udoskonalone narzędzie do pracy artystycznej, bo mała głębia ostrości da wielką plastykę: przedmiot główny będzie się ostro odcinał od nieostrego otoczenia.

Starano się nawet umyślnie tak komponować obrazy, aby jak największa odległość dzieliła przedmiot główny od tła dalekiego, a te różnice w ostrości nazywano — całkiem błędnie — plastyką, lub nawet „perspektywą powietrzną".

To, co malarze i rysownicy nazywają perspektywą powietrzną lub krótko „powietrzem", jest czymś całkiem innym i nie ma nic wspólnego z głębią ostrości obiektywów. Przejrzystość powietrza zależy od jego czystości, a najczęściej zanieczyszczają powietrze cząstki pyłu, dymu i pary wodnej. Po deszczach ulewnych cząstek tych jest bardzo mało, powietrze zatem bywa wówczas niezwykle przeźroczyste i przedmioty dalekie widać przez nie tak wyraźnie, jak i najbliższe.

Widać je wyraźnie, to nie znaczy, że widać je „ostro"; znaczy tylko, że widać je tak kontrastowo, jak przedmioty najbliższe. Kreska, pociągnięta lekko na papierze ołówkiem ostro zaciętym, jest tak samo „ostra", jak kreska zrobiona piórkiem w tuszu umaczanym; ale kreska ołówkowa jest „blada", a kreska tuszowa jest „czarna na białem", a więc bardzo „kontrastowa".

Otóż to samo jest z przedmiotami dalekimi w perspektywie powietrznej. Gdy powietrze jest mocno zanieczyszczone oparami lub dymami, przedmioty dalekie widzimy ostro, ale blado, bez kontrastów; w czystym zaś powietrzu widzimy je równie ostro, ale ponadto widzimy je wyraziście, z wybitnymi kontrastami między światłem a cieniem. Wtedy przedmioty nawet bardzo dalekie wydają się nam bliskimi, w powietrzu zaś przesyconym wilgocią lub dymami przedmioty wydają się nam przesadnie oddalone.

Owa perspektywa powietrzna, owo wrażenie oddaleń między przedmiotami, nie ma nic wspólnego z ostrością, a polega tylko na mniejszej kontrastowości przedmiotów dalekich w porównaniu z bliższymi. Jasne jest zatem, że perspektywy powietrznej nie można uzyskać przez to, iż obiektyw wyrysuje ostro przedmiot główny, a dalekie tło zaznaczy nieostro. Nie tylko nie będzie to poprawieniem efektu estetycznego, lecz nawet pogorszeniem lub zupełnym zniszczeniem, a to z powodu, o którym już dwa razy wyżej wspomniałem.

Wyobraźmy sobie krajobraz, w którym na planie głównym są drzewa, a pomiędzy nimi droga biegnąca w głąb i gubiąca się w dali, nieostrej już z powodu nastawienia obiektywu na bliskie drzewa; nie wiadomo już, czy u końca drogi jest las, zboże, czy góry. Podobnież wyobraźmy sobie portret człowieka, poza którego głową są jakieś plamy rozwiane, jaśniejsze i ciemniejsze, powstałe przez to, że obiektyw, nastawiony ostro na twarz, zatarł szczegóły kilimka, wiszącego na ścianie poza człowiekiem.

Jak w krajobrazie niepodobna zgadnąć, czy tłem jego jest daleki las, góry czy zboże, tak samo w portrecie na próżno widz usiłuje domyśleć

się, czy na ścianie wisiał kilim, czy była nią tapeta wzorzysta, czy wreszcie tworzyły tło jakieś krzewy dalekie. W obu wypadkach widz wytęża myśl, stara się zrozumieć, dlaczego przedmiot główny jest ostry a tło poza nim nieostre; ten wysiłek myślowy niweczy wszelką możliwość zadowolenia estetycznego, choćby poza tym obraz był poprawnie skomponowany. Fałszywe jest zatem przypuszczenie, jakoby obniżeniem ostrości jednych przedmiotów na korzyść innych można było wywołać efekt dali, plastyki, czy też perspektywy powietrznej.

Rzecz prosta, że oko także nie widzi naraz ostro przedmiotów różnie oddalonych i że patrząc na bliski, nie widzi równocześnie dalekiego wyraźnie; ale też przypatrzywszy się bliskiemu, akomoduje oko swą soczewkę odpowiednio, aby także przedmiot daleki ostro zobaczyć. Na obrazie, w którym tło jest nieostre, oko tego zdziałać nie potrafi; wysila się na próżno, aby to tło również ostro zobaczyć, człowiek stara się odgadnąć przyczynę tej przeszkody i wreszcie odchodzi od obrazu z wrażeniem niezadowolenia i niesmaku.

Oto niektóre bardziej wybitne różnice między okiem ludzkim oglądającym przedmioty w naturze lub ich obrazy, a między obiektywem fotograficznym, rzucającym obrazy przedmiotów rozmaicie oddalonych na matówkę lub na emulsję światłoczułą.

Dr ANTONI WIECZOREK



Portret własny (1932).

Urodziłem się w roku 1898. Otrzymałem wykształcenie typowo humanistyczne, zakończone doktoratem Wydziału Filozoficznego na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie w roku 1927. Zainteresowania moje biegły jednak i biegną nadal w różnych kierunkach. Jednym z nich jest fotografia artystyczna, która w moim życiu zajmuje poczesne miejsce, zwłaszcza od czasu, gdy zabrałem się do niej poważnie. Datuje się to mniej więcej od roku 1928, gdy zacząłem pisywać moje artykuły i publikować zdjęcia. Już znacznie wcześniej przedtem, bo od roku 1914 byłem fotoamatorem i nie przestałem nim być do dziś. Nie dlatego, abym rzemiosło zawodu fotograficznego uważał za coś dla siebie ubliżającego, jako dla artysty i doktora, lecz, że poznawszy głębiej fotografię i jej możliwości, nie widzę dla siebie możności poświęcenia się fotografii całą duszą w ramach zawodu fotograficznego tak, jak on się dotychczas w Polsce przedstawia.

Dr Antoni Wieczorek, Zakopane.

Zdjęcia wielkiego przemysłu.

Nie będzie przesady w twierdzeniu, że nadmorska Gdynia stała się szyldem propagandowym Polski współczesnej, jej prężności gospodarczej i czynu twórczego. Ilekroć mowa o tym, zawsze się myśli o Gdyni, pisze o niej, wskazuje na nią, jako na sztandarowy przykład polskiej mocy, zdolnej do budowania mocarstwowości Państwa. Istotnie, żadna mówiona i pisana propaganda nie dorówna propagandzie żywego czynu, działającej bezpośrednio i naocznie. Patrzcie oto — tu, gdzie przed kilkunastu laty była nędzna wioska rybacka, dziś jest miasto i port o znaczeniu światowym — okno Polski na świat! Określenie to weszło już w przysłowie, stało się zwyczajowym zawołaniem naszej dumy i propagandy. I najsłuszniej w świecie Polacy mogą być dumni z Gdyni. — Ale — czy tylko z niej? Czy wewnątrz Państwa nie dokonuje się nic na miarę ogólnie podziwianego i wielbionego nadmorskiego Beniaminka?

Gdy Dyrekcja Zjednoczonych Fabryk Związków Azotowych w Mościcach i Chorzowie zleciła mi zilustrowanie swego wydawnictwa jubileuszowego, wiedziałem, że czeka mnie przy tej okazji mnóstwo nowych i świeżych wrażeń. Ale nie przypuszczałem. że otrę się o taki ogrom dokonanej i dokonywanej ustawicznie pracy, która przez sam fakt swojego istnienia mogłaby porwać i postawić na nogi najbardziej ospałego i zneurastenizowanego narzekaniem na bezrobocie Polaka. Nie brak nam różnego rodzaju malkontentów politycznych, gospodarczych i innych, ludzi wiecznie zrzędzących i z niczego niezadowolonych, których należałoby wieźć czym prędzej do będących w ruchu ośrodków wielkiego przemysłu, jak do sanatoriów — i nic im poza tym nie mówić, nic nie zachwalać. Niech się tylko napatrzą. Bo olbrzymi impet dokonywanej dniem i nocą pracy, jej niezwykłe i nieustające napięcie dynamicznie musi się udzielić, jak kojące lekarstwo każdemu, komu duszy nie przeżarł ze szczętem jad nihilizmu. Głos czynu i heroizm pracy grzmi o wiele donioślej, niż hasła polityczne, zaś na natury bardziej ospałe i bierne działa, jak uderzenie pałką w łeb. W tym uzdrawiającym oszołomieniu nie rozróżnia się już pracy lepszej i gorszej, przyjemnej lub nieprzyjemnej, umysłowej albo fizycznej. Widzi się tylko rosnącą wielkość Państwa i to jest uczucie dominujące.

A więc Gdynia — owszem. — Ale nie tylko ona. Są ośrodki w głębi kraju, gdzie również wybija się okna z widokiem na Wielkość i Przyszłość. Historia polskich azotów — jak się to popularnie nazywa — datuje się od czasu, gdy wioska rybacka Gdynia była „oknem na świat“ tylko w marzeniach stosunkowo nielicznych polskich wilków morskich, pływających do niedawna w obcej służbie, pod obcymi banderami.

Zaczęło się to w Chorzowie, w pamiętnym dla Górnego Śląska roku 1922. Niemcy, zmuszeni pewnego dnia do opuszczenia znajdującej się tam fabryki związków azotowych, nie mieli powodu do ułatwiania następcom pracy. Wynieśli się więc z całym sztabem fachowców i nie

omieszkali zniszczyć planów i raportów ruchowych fabryki. A wtedy Polacy dokonali czynu, który nawet Niemców musiał wprawić w zdumienie: Garstka inżynierów ze swym znakomitym kierownikiem, Profesorem Ignacym Mościckim na czele i z pomocą górnośląskich robotników, uruchomiła ogromny kompleks przemysłowy Chorzowa w przeciągu paru dni! Rozliczne trudności, które potem na tak rozpoczętej drodze zaczęły wyrastać ze wszystkich stron, łamano systematycznie z uporem i fanatyzmem, godnym wielkiej wiedzy i żelaznej woli w dążeniu do ufundowania Polsce przemysłu chemicznego na wielką skalę.

Chorzów zwyciężył, bo zwyciężył poparty nauką entuzjazm, nie cofający się przed żadną przeszkodą. Praca, poczęta w tak dramatycznych okolicznościach, rozrasta się niebywale i w pięć lat potem — okrągło dziesięć lat temu — rodzą się Mościce, których budowniczym i twórcą w koncepcji technicznej był śp. dr Tadeusz Zwisłocki.

Jeżeli na miejscu dzisiejszej Gdyni była wieś rybacka, to na miejscu obecnych Mościc było jeszcze mniej. Po prostu kilka ubogich chat i szczere pola, z których na widnokręgu widać miasto Tarnów. Dziś jest tam wielka osada fabryczna, zabudowana i rozplanowana nowocześnie, z brukowanymi i wysadzanymi drzewami ulicami, które słusznie noszą miano alej. Ośrodkiem i sensem gospodarczym tego jest olbrzymi zespół fabryczny Mościc, jakby szereg fabryk, zgromadzonych przy jednej ulicy. A gdy na wszystko spojrzeć z wysoka, wierzyć się nie chce, że jeszcze przed dziesięciu laty były tutaj gołe pola z widokiem na lepszą dolę...

Zejdźmy jednak ze wspomnień historycznych do rzeczywistości i przejdźmy do fabryki, gdzie ujawnia się energia dziesiątków tysięcy koni mechanicznych, zaprzągniętych do wykonania tysiąca czynności, pozostających względem siebie w żelaznym łańcuchu nieubłaganej zależności i konsekwencji. Można się nie znać na reakcjach chemicznych, na kwasach, na zasadach, na funkcji katalizatorów, ale trzeba to wiedzieć, że nic się tu nie dzieje bezcelowo, że największe i najmniejsze koło tej apokaliptycznej machiny jest koniecznie potrzebne, że wzajemna zależność przyczyn i skutków jest nieuchronna. Gdy się przebiega Mościce od dachów aż do fundamentów, gdy się przeleci te setki schodów, schodków i drabin wielopiętrowych kondygnacji, z których każda daje wzrokowi coś innego, coś nowego, gdy huk fabryczny nie daje dojść do słowa, a oczy spotykają się z oczyma majstra i robotnika, stojącego niezachwianie na wyznaczonym posterunku pracy, gdy twarz czernieje od kurzu i sadzy, a piękna fryzura przyjmuje niesforną postać badyli, — wtedy w głowie dzieje się coś osobliwego, co można nazwać „radosnym chaosem". Widok zbiorowej pracy, odbywającej się w niecodziennej skali, odgłos jej grzmotu, huk maszyn i motorów składa się na przejmującą symfonię ruchu, kształtów i dźwięków, której można się poddawać w upojeniu, jak najlepszej pieśni... Zaś radosny chaos w głowie nie ubliża, gdy się wie, że jest on naturalnym następstwem nadmiaru wrażeń, odbieranych w wyniku czegoś wręcz przeciwnego, bo wydartych z chaosu natury przez wiedzę ścisłą prawd i podanych ludzkości w formie najbardziej harmonijnych systemów i teorii naukowych.

*

Zapytać by mógł teraz niejeden z Czytelników, co to wszystko ma wspólnego z fotografią i w ogóle z fotoamatorstwem? Na co ten cały opis fotoamatorowi, szukającemu porady technicznej? — Zaraz, zaraz... Cierpliwości, gdyż i na to przyjdzie kolej, a zresztą nie samą tylko techniką żyje fotografia amatorska. Tak się akurat składa, że Mościce i Alfa liczą sobie mniej więcej jednakową ilość lat rozwoju, a ten zeszyt Wydawnictwa ma być jubileuszowym, dwudziestym numerem „Nowości Fotograficznych". I stąd ten pomysł, aby dać opis fotografowania wielkiego przemysłu, czyli czegoś takiego, co w dotychczasowej polskiej fotografice nie budziło, jako temat, żadnego zainteresowania, a o czym w fachowej prasie fotoamatorskiej nigdy za naszej pamięci się nie pisało. Maszyna i fabryka to był temat wysoce niepopularny i zostawiony całkowicie na pastwę zawodowcom. W naszej fotografice królował dotychczas głównie krajobraz, który jest i pozostanie nadal elementarzem kompozycji, bez którego w pozostałych tematach ani rusz. W tym faworyzowaniu krajobrazu była niewątpliwa jednostronność. Ale kto przez kilka lat popływa w krajobrazie, ten dopiero naprawdę jest w stanie ocenić rozkosz tematową wielkiego przemysłu, wielkiej fabryki i wielkiej pracy, oglądanej w niecodziennych wymiarach. Ciekawe, ale i zrozumiałe jest, że nawet najlepiej fotografujący inżynierowie nie widzą na terenie swej pracy ani połowy tego bogactwa, tęsknią natomiast do krajobrazu, do nastrojów sielankowych. Dla mnie wielka fabryka i jej ruch, to rodzaj haszyszu, który mnie upaja. Wracajmy więc do niego, aby wskazać na istnienie niedocenionych tematów.

Zamiast zanudzać inżynierów pytaniami, na które w warunkach fabrycznego zwiedzania odpowiedź nie może być nigdy dość jasna, lepiej poddać się swobodnie tej muzyce pracy, tak zmiennej w rytmach maszyn, a tak ukrytej często przed oczyma profanów pod postacią rozlicznych procesów chemicznych. Jest wiele działów fabrycznych w Mościcach, gdzie wszystko dygoce, drży, pieni się, kipi w zamknięciu, a dla oka nic szczególnego się nie dzieje. Słyszy się tylko, że coś się dzieje, coś dudni potępieńczo, przechodzi się nagle z chłodu i mrozu do wściekłego gorąca i upału, — tu coś świszcze, tam znów wyje, bulgoce, albo cienko gra... Czuje się, jak olbrzymie energie zmieniają postacie, albo uwięzione — domagają się wyzwolenia. Syczy w garnuszku skroplone powietrze i nie powiem, że jest ono tutaj codziennym napojem robotników, bo byłaby w tym lekka przesada. Ale że jest rzeczą całkiem zwyczajną i pospolitą, to fakt, bez którego nie byłoby azotu z powietrza.

Imponujące są ogromne, widne i jasne hale, gdzie wszystko lśni czystością, — istne salony fabryczne, w których ustawiono szeregami baterie kompresorów. Ta część fabryki mościckiej przemawia do oczu najbardziej bezpośrednio. Obsługa maszyn, zautomatyzowana do ostatnich granic, ogranicza się do kontroli ruchu i zegarów tak, że ilość ludzi w stosunku do ilości maszyn jest zupełnie znikoma. Pracują tu co najtęższe elektromotory, których zadaniem wespół ze sprężarkami jest wytworzyć fantastyczne ciśnienia, konieczne dla otrzymania niskich temperatur, dla uzyskania azotu z powietrza, dla umożliwienia reakcji łączenia azotu z wodorem, co w rezultacie daje syntezę amoniaku. Synteza amoniaku wymaga ciśnień, dochodzących do 300 atmosfer. Są to rzeczy,

przerastające możność wyobrażeniową przeciętnego śmiertelnika, nie zdającego sobie sprawy, jakie potworne energie w grę wchodzą i co oznacza podobne ciśnienie. Lepiej nie myśleć, co by było, gdyby cylinder, pozostający pod ciśnieniem 300 atmosfer, uległ nagle pęknięciu... Lepiej sobie uświadomić, że amoniak jest punktem wyjścia do otrzymywania różnych nawozów sztucznych, których fabrykacja jest dla rolniczej Polski rzeczą wielkiej doniosłości. Ale zanim dojdzie do ostatecznego produktu, wyprawiają z amoniakiem różne rzeczy, — każą mu się mieszać z powietrzem, spalać na tkaninie platynowej, utleniać na kwas azotowy... Ta pełna logiki naukowej droga prowadzi więc przez różne instancje i oddziały fabryczne, wśród których imponują rozmiarami „wieże Mościckiego", zwane tak w technologii chemicznej od imienia wynalazcy, obecnego Prezydenta Rzeczypospolitej.

Pozwólmy teraz wyobraźni przenieść się do Chorzowa i nawiązać myślą do cudownego wspomnienia tamtejszej karbidowni. Karbid, stanowiący produkt pośredni przy fabrykacji nawozów sztucznych, otrzymuje się przez stopienie wapna z koksem w temperaturze ponad 2000 stopni. Służą do tego specjalne, ogromnych rozmiarów piece elektryczne, których potężne, ruchome elektrody powodują zjawiska i efekty świetlne o fantastycznej piękności i niesamowitej sile wyrazu. Najwymyślniejszy reżyser filmowy nie stworzyłby dla zilustrowania piekła tych efektów, jakie tu tworzy praca i życie. Jakby z podziemi buchają płomienie, natężenie światła i sceneria zjawiska ustawicznie się zmienia, robotnicy uwijają się, jak szatani... Pracują, jak diabły i gdyby im przyprawić ogony i rogi, byliby na tym tle żywą ilustracją do średniowiecznych wyobrażeń o sługach Belzebuba. Dawniej, gdy materiał do pieca musiano podawać ręcznie łopatami, była to bardzo ciężka praca. Za polskich czasów zmechanizowano tę czynność. Z góry, z odpowiednich rur sypie się do pieca coraz nowy materiał, ze wszystkich stron wystrzelają słupy ognia, na ludzi zewsząd pada karbidowy popiół... Skóra na twarzy zdaje się smażyć, włosy płonąć, — słowem istne piekło, koniec świata.

Zbiegamy na dół pieca, gdzie snopy iskier i oślepiający żar znaczy wyciek karbidu. Specjalny ekran metalowy na kółkach, zaopatrzony w okienko, pozwala się jeszcze bardziej zbliżyć. Wykonuję zdjęcia do ilustracji. Obfity pot spływa mi na oczy, uwaga napięta do ostatnich granic, ręce spieczone od żaru, rozgrzana ponad miarę i zasypana popiołem kamera działa jednak sprawnie. Nagle — jakaś cisza, słychać tylko charakterystyczny syk płomieni... Zbliża się chwila uroczysta, nieczęsta — zmiana elektrody. Towarzyszący inżynier porywa mnie pędem na górę pieca. Za chwilę wolno, majestatycznie wyjeżdża do góry upalona, rozżarzona do białości elektroda... Świeci własnym światłem, które jest tak jasne, że wszystko wobec tego błędnie. Trwa to chwilę... i zda się, jakby wszystko zamarło w płomiennym bezruchu. Urok zjawy jest tak wielki, że człowiek patrzy na to, jakby był w hypnozie. Naraz zużyta elektroda drgnęła, po czym wolno jedzie do podstawionego na szynach wagonika.

Koniec piekielnego widowiska dla widza, ale nie koniec pracy dla robotnika. Bo oto twarde, żylaste postacie śląskich robotników — typy jak ze stali — już się uwijają wśród płomieni. I tak ta praca trwa

tygodniami, miesiącami, latami... W głowie rodzi się myśl, dlaczego te rzeczy są dotychczas propagandowo wobec własnego społeczeństwa niewyzyskane, dlaczego nie zajęło się tym kino, które by mogło zanieść te cuda polskiej pracy w najdalsze zakątki kraju, na otuchę wszystkim Polakom. Musiałby to być film mocny, artystyczny, nie tylko „krajowego wyrobu", ale naprawdę polski i dzieło polskiego talentu. — Takiego filmu nam potrzeba. Byłby to najbardziej krzepiący film polskiej produkcji.

Ale i fotografia, w szczególności jej najszlachetniejszy odłam, fotografika, mogłaby tu mieć ważne słowo do powiedzenia. Tylko, jak to zrobić i co począć?

Przyjmując, że wszystkie formalne trudności są pokonane i pozwolenie na fotografowanie jest, trzeba się zastanowić nad stroną techniczną zagadnienia. Opiszę więc, jak to u mnie poszło, jakie miałem trudności i wątpliwości przed przystąpieniem do pracy, jednym słowem, jak wypadł ten debiut.

Najpierw postanowiłem wykluczyć statyw, co równało się zdecydowaniu do posługiwania się w tej pracy wyłącznie kamerą małoobrazkową i to zaopatrzoną w obiektyw o sile światła co najmniej 1 : 2, przy czym ogromna większość zdjęć wnętrz i długich hal fabrycznych musiała być wykonana pełną jasnością obiektywu. A złożyło się akurat tak, że do pełnej jasności światłosiły 1 : 2, nawet przy ogniskowej 5 cm, nie miałem zbytniego zaufania. Wypływało to nie z własnej praktyki, lecz z tego, że naczytałem się przed tym w ciągu paru lat artykułów ludzi, może i fachowych, ale takich, którzy nie znali również obiektywów 1 : 2 z praktyki posługiwania się tą zdobyczą.

Co do ostrości płaszczyznowej tej ogromnej światłosiły nie miałem żadnych wątpliwości. Jednak, co będzie z głębią ostrości, jak to zagadnienie rozwiązać pomyślnie w warunkach najfatalniejszych? To mnie dręczyło i kusiło zarazem, aby się raz wreszcie przekonać osobiście, co to jest siła światła 1 : 2 w kamerze małoobrazkowej. I właśnie przekonałem się o tym w Chorzowie i Mościcach.

A było to tak, że otrzymałem do wykonania zadanie bardzo odpowiedzialne i szerokie w zakresie, z jednoczesnym zaakcentowaniem artyzmu fotograficznego. Ryzykowałem, postanawiając robić wszystkie zdjęcia (a było ich setki!) z ręki, ale innego wyboru nie było, gdyż praca ta, wykonywana starą metodą, musiałaby trwać tygodniami, a może miesiącami. Zdecydowałem wszystkie zdjęcia wewnątrz fabryk wykonać pełnym otworem obiektywu, używając migawki nie szybszej, niż $^1/_{20}$ sek., a licząc się poważnie z koniecznością użycia małych szybkości aż do $^1/_5$ sek. Ponieważ jednak przy takich szybkościach migawki wiele zdjęć mogło być poruszonych, a głębi ostrości otworu 1 : 2 też nie byłem pewien i byłem przygotowany raczej na najgorsze, więc jedyne wyjście, jakie mi pozostało na pokonanie tego całego ryzyka było to, aby ilością zdjęć nadrobić ewentualne błędy i defekty.

Każdy więc ważniejszy motyw robiłem 2—3 razy, tak, że w przeciągu niespełna 4 dni, gdy temat był jako tako wyczerpany, wyszło z tego ogółem przeszło 250 zdjęć brutto, co w ostatecznej eliminacji

autorskiej dało około 70 prac zupełnie przyzwoitych. Było to aż nadto wystarczające do zilustrowania wydawnictwa jubileuszowego Mościc i wywiązania się z zadania artystycznego.

Zaznaczyć wypada, że w czasie pracy nie wywołałem ani jednej rolki zdjęć, gdyż dopiero po powrocie do domu wywoływałem jedną po drugiej. I dopiero wtedy ogarnęło mnie radosne zdumienie, na widok tego, co może siła światła 1 : 2 i na widok niezwykłej głębi ostrości, jaka jest możliwa przy tym otworze obiektywu, naturalnie przy ogniskowej 5 cm. Okazało się, że długie szeregi maszyn i motorów, nastawione na 6—10 metrów, wyszły z dostateczną ostrością dalszych planów, zaś bliższe plany rozwiązywałem głównie odpowiednim doborem stanowiska względem danego motywu. Więc stojąc wobec jakiegokolwiek szeregu, starałem się, aby kąt między osią optyczną mojej kamery, a linią szeregu był dość wielki, po czym jedną z bliższych maszyn wnętrza nastawiałem na ostro. Trzeba bowiem dodać, że motyw czysto fabryczny bywa bardzo często rytmiczny w szeregach różnych urządzeń i obrabiarek i w tym leży jego fotograficzne piękno, które powiązane z człowiekiem, może dać istotnie świeże i oryginalne efekty.

Również naświetlenie ciemnych wnętrz okazało się aż nadto dostateczne, ale najciekawsze były dla mnie zdjęcia elektrycznych pieców karbidowych w Chorzowie. Ponieważ fotografowałem te rzeczy po raz pierwszy w życiu, a główna trudność leżała w pokonaniu ogromnych kontrastów świetlnych, więc motyw ten trzeba było bardzo obficie naświetlić, co przy zdjęciach z ręki, było możliwe tylko przy sile światła 1 : 2. Jako źródło światła posłużyło światło, wytwarzane przez elektrody pieców.

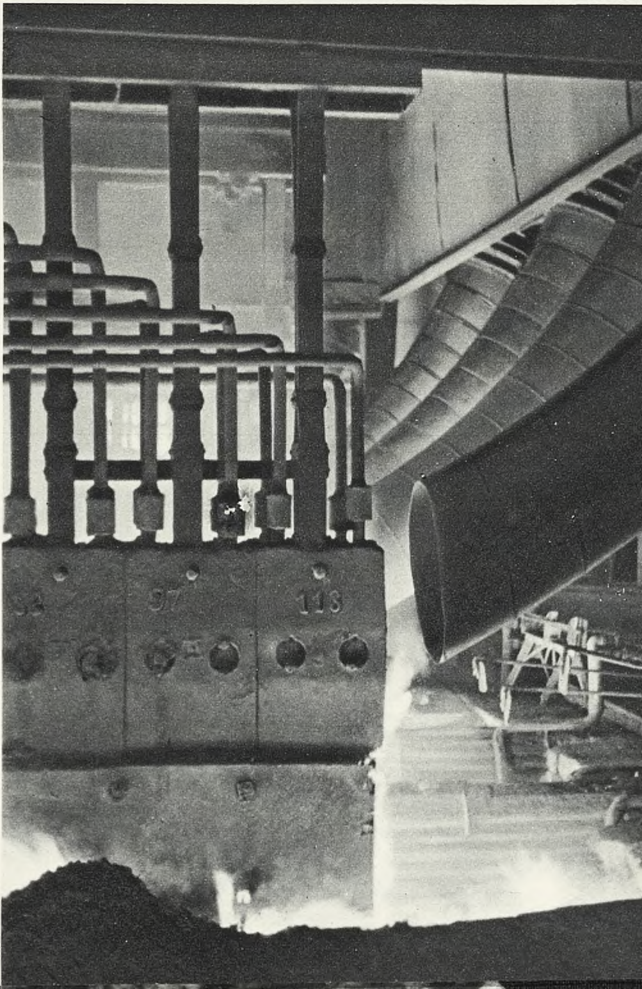
W tym stanie rzeczy trzeba było być specjalnie ostrożnym z wywoływaniem. Ponieważ byłem na tyle lekkomyślny, że na tej samej rolce miałem również inne zdjęcia, a wiedziałem jednocześnie, że piece są nadmiernie obficie naświetlone, więc na wszelki wypadek obliczyłem czas wywołania tej rolki o parę minut dłużej. Po wyjęciu taśmy okazało się, że inne zdjęcia są dobrze, choć trochę za mocno wywołane, podczas, gdy piece karbidowe są tak ciemne, że mało co na nich znać. Nie poddałem się jednak zwątpieniu, lecz przy tej jednej rolce użyłem nożyczek. Odciąłem piece od reszty zdjęć, aby je potraktować osobno osłabiaczem Farmera. Wymagało to ostrożności, ale się dobrze udało i otrzymałem piękne negatywy, które następnie powiększone na Alfabromie miękkim, dały nadspodziewanie dobry rezultat.

Ilustracje do tego artykułu wykonałem aparatem „Leica“ z obiektywem „Summar“ 1 : 2/5 cm. A jeżeli opisałem ten mój debiut fotograficzno-przemysłowy, to dlatego, aby wykazać, że są tematy ciekawe, choć pozostające dotąd w zaniedbaniu, którymi warto się czasem zająć artystycznie.



U wejścia do chorzowskiej karbidowni

Dr A. WIECZOREK

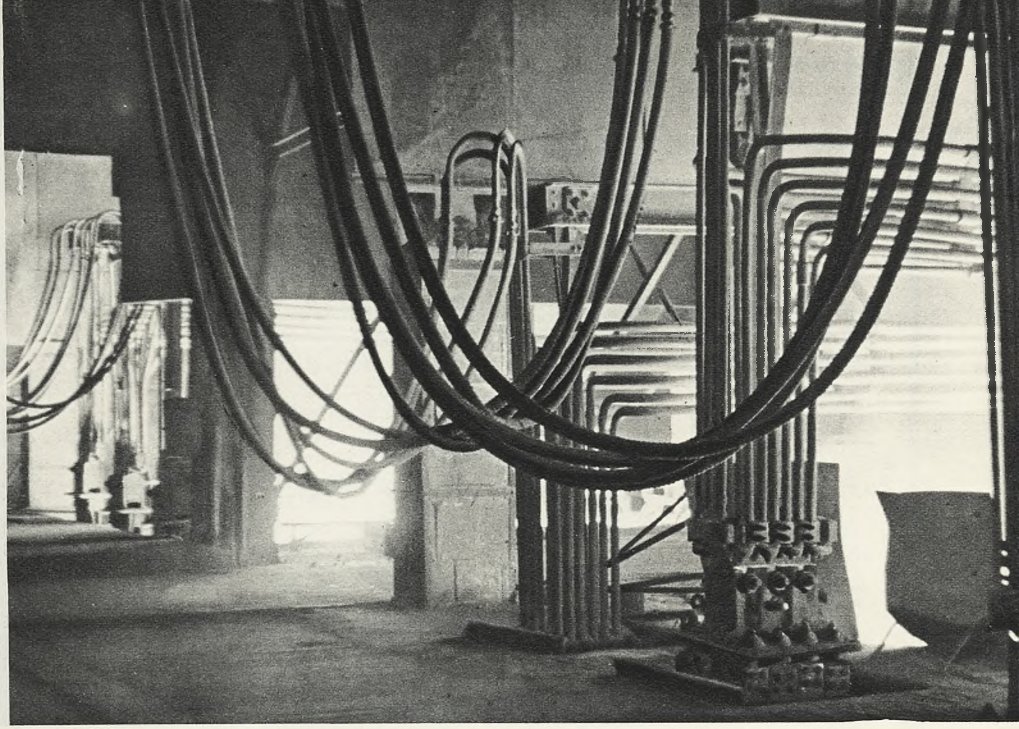


Elektroda pieca karbidowego

»Rotofot« Warszawa

Robotnicy na piecu karbi





Urządzenia chłodzące i doprowadzające prąd

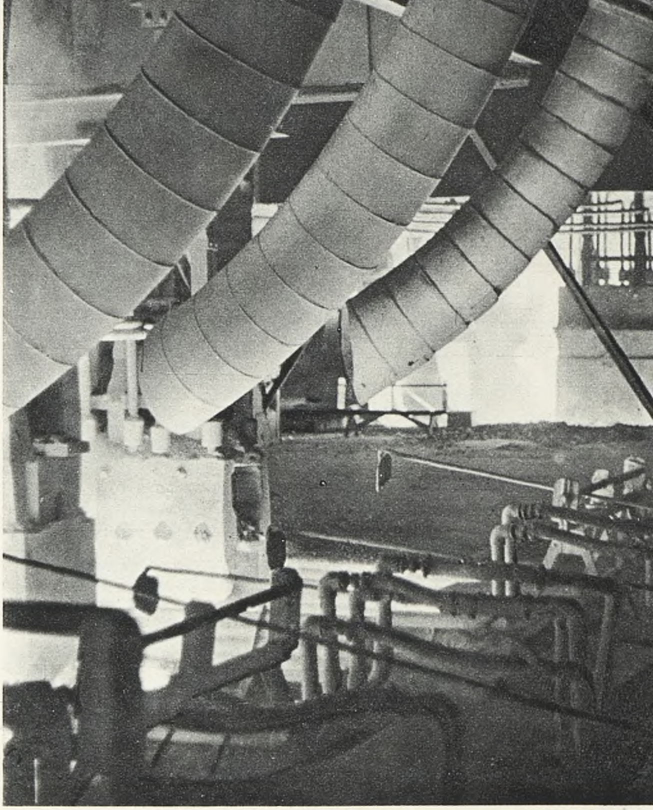
Dr A. WIECZOREK

ɔotnik przy wylewie karbidu



Góra elektrycznego piecc

Dr A. WIECZOREK



ıbotnicy opuszczają karbidownię



Wspomnienie pośmiertne

ś. p. EDMUND OSTERLOFF

ur. 1863 r. zm. 1938 r.

W dniu 23 czerwca b. r. nieliczny orszak pogrzebowy, złożony z bliskich znajomych i przyjaciół, odprowadzał na stary cmentarz w Radomsku na wieczny spoczynek zwłoki ś. p. Edmunda Osterloffa. Wielu mieszkańców Radomska znało z widzenia szczupłą, wyniosłą postać starca z dobrotliwym obliczem okolonym srebrzystym zarostem. Mało jednak wie społeczeństwo o zasługach jakie położył zmarły dla Polski. Syn obywatela ziemskiego z pow. Kutnowskiego odebrał b. staranne wychowanie. Ukończywszy gimnazjum w Kaliszu z całym młodzieńczym zapałem oddał się pracy w organizacjach niepodległościowych. W roku 1881 przyłapany przy pracy w tajnej drukarni osadzony zostaje w X pawilonie Cytadeli warszawskiej, gdzie przesiedział trzy lata, trzy lata tortur fizycznych i moralnych. Wypuszczony na wolność na mocy amnestii, pozostaje jeszcze przez 5 lat pod dozorem policji. Zły stan zdrowia zmusza Go do opuszczenia kraju i wyjazdu do Szwajcarii. Nie przebywa tu jednak długo, bo już po pół roku wyjeżdża do Afryki, gdzie był farmerem. Po pięcioletnim pobycie w dalekiej południowej Afryce trawiony tęsknotą za Ojczyzną wraca do Polski, lecz niedługo cieszy się ziemią ojczystą, bo z rozkazu generał-gubernatora zostaje deportowany do Rosji. Z Rosji wyjeżdża do Konstantynopola, lecz i tu przebywa zaledwie parę miesięcy, by znów wrócić do kraju, gdzie obejmuje posadę nauczyciela w szkołach handlowych kolejno w Pabianicach i Zgierzu. Za wybitną działalność niepodległościową w latach 1901, 1902 i 1903 skazany zostaje na dożywotnie osiedlenie w Rosji na Kaukazie. W Tyflisie obejmuje stanowisko profesora w gimnazjum. Dzięki wrodzonym zdolnościom do obcych języków opanował język gruziński, z którego robi przekłady na polski. Pod ścisłym nadzorem carskich szpiclów znów marzy o Polsce Niepodległej, do której danym Mu było wrócić dopiero w roku 1921. Po powrocie ochoczo melduje się w kuratorium w Brześciu. Kuratorium powierza Mu stanowisko dyrektora gimnazjum w Drohiczynie, lecz sterane zdrowie i wiek zmuszają Go do przejścia na emeryturę.

Zamieszkawszy w Radomsku udziela lekcyj obcych języków i z zamiłowaniem oddaje się artystycznej fotografii amatorskiej, posyłając szereg swych prac na międzynarodowe wystawy, gdzie odznaczone zostają I nagrodami za subtelną formę i niezrównane wykonanie. Wielki patriota i miłośnik natury ukochał ponad wszystko piękno ziemi polskiej i w niej też swe kości położył.

W zmarłym traci społeczeństwo wzorowego obywatela i człowieka, artystę fotografa, który nie pragnął zaszczytów, ni odznaczeń, ani się za nimi uganiał, choć wszystkie Swe siły oddał Ojczyźnie. Recenzje prac fotograficznych i bromolejów były w tygodnikach angielskich, amerykańskich, niemieckich, francuskich i szwajcarskich.

Cześć Jego świetlanej pamięci.

R. Świtalski, Radomsko.

Ruch fotograficzny w kraju.

Sezon letni jest z reguły znacznie uboższy w imprezy wszelkiego rodzaju, ale mimo to nie można powiedzieć, by w tym roku u nas nic się na tym polu nie działo.

I tak chronologicznie pierwszą dużą imprezą był konkurs fotograficzny firmy Foto-Greger w Poznaniu, który dysponował nagrodami w łącznej kwocie 2250 zł, a więc, jak na nasze stosunki bardzo znacznymi. Konkurs ten zgromadził 2299 obrazów, nadesłanych przez 271 amatorów z całej Polski, spośród których Jury przyznało 84 uczestnikom nagrody. Pierwszą nagrodę otrzymał p. Józef Dudziak z Przemyśla.

We Lwowie zorganizowana została Wystawa Fotografii Lotniczej, która poza swymi walorami techniczno-fachowymi ma jeszcze jedną ciekawą stronę, a mianowicie sprawę udziału osób prywatnych, gorąco przez Komitet do udziału zaproszonych. Otóż idzie o to, że wszelkie fotografowanie z samolotu jest surowo zakazane, a wszelkie zdjęcia na lotniskach tak samo, poza reportersko-prasowymi, tak, że nie mogę sobie jakoś wyobrazić, jak ta impreza będzie wyglądała, o ile idzie o osoby prywatne.

Ministerstwo Komunikacji ogłosiło konkurs na zdjęcia o charakterze artystyczno-krajoznawczym, przeznaczone do wydawnictw i celów propagandy turystycznej. Impreza ta powinna spotkać się z poparciem całego świata amatorskiego w Polsce, bez względu na dość skromne ramy tego konkursu.

Zupełnie wyjątkowy charakter ma pokazywana obecnie w większych miastach Polski wystawa fotografii łowieckiej Włodzimierza Puchalskiego ze Lwowa. Eksponaty, spośród których spora liczba zdobyła najwyższe odznaczenia na Międzynarodowej Wystawie Łowieckiej w Berlinie, są niezmiernie ciekawe tak pod względem fotograficznym, jak i łowieckim, a przedstawiają przeważnie nie tyle sceny polowań, ile niezmiernie interesujące sceny z życia dzikiego zwierza na wolności.

W Drohobyczu zorganizowano wystawę pod hasłem „Piękno ziemi drohobyckiej", która zgromadziła szereg zupełnie interesujących prac, głównie dzięki udziałowi amatorów, zgrupowanych około niestrudzonego artysty, inż. Czernego z Bitkowa.

W Lwowskim Towarzystwie Fotograficznym zwyciężyły prądy aryjskie, czego wyrazem były nowe wybory i wycofanie się żydów z pracy organizacyjnej, co jednak bynajmniej nie wpłynęło ujemnie na działalność Towarzystwa, czego dowodem duży sukces wystawy lwowskiej.

Komitet Ogólnopolskiego Kongresu Dziecka organizuje na jesień 1938 w Warszawie konkurs pod hasłem „Dziecko w fotografii", wyposażony w cenne nagrody ofiarowane przez szereg firm fotograficznych, a wśród nich i przez „Alfę".

Związek Polskich Towarzystw Fotograficznych w Warszawie urządza również w jesieni 1938 Ogólnopolską Wystawę Fotografii Ojczystej pod patronatem Ministerstwa Spraw Zagranicznych, które tą drogą zamierza uzyskać piękne zdjęcia dla propagandy Polski za granicą. Impreza ta jest bardzo poważnie pomyślana i nie ulega wątpliwości, że zostanie należycie obesłana.

Prasa fachowa rozwija się dobrze, a konsolidacja naczelnych naszych organów w ręku p. Stan. Turskiego w Wilnie daje dobre wyniki.

Księgarnia Nakładowa Wł. Wilak w Poznaniu rozpoczęła wydawanie monografij z wszelkich dziedzin fotografii w postaci pięknie wykonanych broszur o objętości 48 stronic druku z licznymi ilustracjami na bardzo pięknym papierze ilustracyjnym. Dotychczas ukazały się cztery takie monografie, a na jesień wydawca zapowiada ciąg dalszy.

Jak z tego widzimy, ruch panuje u nas wcale ożywiony i należy się cieszyć, że praca organizacyjna sięga coraz szerzej, obejmując już dziś cały kraj.

Dr. TADEUSZ CYPRIAN, POZNAŃ.

XVIII WYSTAWA DOROCZNA FOTOGRAFIKI POLSKIEJ. Salony lwowskie mają wśród fotografików polskich bezsprzecznie wielkie poważanie, skoro na każdą z tych wystaw przysyłają swe prace nie tylko wszyscy najwybitniejsi autorowie nasi, lecz także ubiegają się o miejsce na niej talenty młodsze, nieraz dopiero początkujące.

Tak było również i w tym roku, a napływ prac, przeważnie dobrych i bardzo dobrych, wzrósł tak, że komitet wystawowy znalazł się w kłopocie, jaką obrać drogę: czy dbać o autorów, czy o zwiedzającą publiczność. Można co prawda pomieścić na wystawie nawet kilka tysięcy obrazków, nie licząc się z tym, czy kto z widzów zdoła je w ogóle obejrzeć i wyróżnić dzieła bardziej wartościowe; ale można także ustalić

z góry, że 200 lub 250 obrazów, to już liczba najwyższa, jaką widz zdoła oglądnąć i ocenić, a w tym wypadku należałoby odrzucić wszystko, co tę granicę przekracza.

Komitet wszedł tego roku na drogę kompromisową, gdyż po prostu „nie miał serca" odrzucać dobrych prac dlatego tylko, że było ich więcej niż dwieście; przyjął zatem niemal 400 obrazów, a czy postąpił trafnie, mogą rozstrzygnąć tylko widzowie i krytycy. Wydaje mi się, że jednak nie przysłużył się ani widzom ani autorom, gdyż rzeczy najlepsze nie mogły w tej masie wybijać się swymi wartościami indywidualnymi, pozostały zatem nieraz niezauważone, a wrażenie ogólne po zwiedzeniu było czymś pośrednim między zmęczeniem a zamętem.

Autorowie także niewiele na tym skorzystali, było ich bowiem 160 przyjętych, a bardzo niewielu nieprzyjętych. Na jednego autora zatem wypadło przeciętnie po $2^1/_2$ obrazka, a chociaż niektórzy — ci najwybitniejsi — mieli nawet po 4—5 swych dzieł na wystawie, to jednak indywidualności ich gubiły się wśród otaczających ich prac innych autorów.

Okazuje się zatem po raz nie wiadomo który, że — mimo wszystkich względów ludzkości i uprzejmości — maksymalnej granicy 200—250 okazów nie powinno się przekraczać, i to właśnie w imię tej ludzkości i względności; bo przekroczeniem jej nikomu się nie pomoże i nikogo nie zadowoli, a przeważnej liczbie autorów i widzów zaszkodzi.

Podanie najkrótszej nawet, bo tylko z trzech słów oprócz nazwiska autora i tytułu pracy, złożonej recenzji wymagałoby już ogółem 2000 słów, a zatem wypełniłoby cały zeszyt „Nowości". To też ograniczam się tylko do stwierdzenia, że na wystawie nie brakło ani jednego z naszych fotografików czołowych i że obok nich wystąpiła plejada talentów młodszych. Wspomnieć warto, że różne ultramodernistyczne kierunki we fotografice przeżyły się już widocznie, gdyż wśród prac wystawionych spotkać można było zaledwie kilka ich niedobitków.

Tak więc fotografika polska wyzwala się już wyraźnie z pod naśladownictwa obcych prawdziwej sztuce kierunków realistyczno rzeczowych, a nawet zaczyna sięgać z powrotem do lekceważonych jeszcze niedawno technik swobodnych, o czym świadczy wzrost liczby prac, wykonanych w gumie, przetłoku i wtórnikiem.

J. ŚWITKOWSKI.

WYSTAWA FOTOGRAFIKI LOTNICZEJ, organizowana przy sposobności otwarcia w czerwcu r. b. Wystawy Lotniczej we Lwowie, wbrew oczekiwaniom inicjatorów nie dopisała zupełnie. Nadesłano na nią tylko taką znikomą liczbę prac amatorskich, że wraz ze zdjęciami lotników zawodowych starczyły zaledwie na obwieszenie ścian w niektórych pawilonach wystawowych; były jednak wśród tych okazów prace bardzo interesujące, a nawet czasem pod względem artystycznym wartościowe. Spodziewać się można, że po tej pierwszej niezbyt udałej próbie następna wystawa fotografii lotniczej będzie już obficiej obesłana.

J. ŚWITKOWSKI.

ZJAZD FOTOGRAFÓW ZAWODOWYCH. Na początku lipca b. r. odbył się w Częstochowie wielki zjazd fotografów z całej Polski. Zjazd zorganizowany został staraniem Cechu Fotografów Chrześcijan m. st. Warszawy. W pierwszym dniu (9. VII) zjazdu, jako dniu patronki fotografów św. Weroniki, odbyła się uroczysta pielgrzymka wszystkich uczestników na Jasną Górę, gdzie przeor OO. Paulinów ks. Motylewski dokonał poświęcenia pierwszego sztandaru fotografów chrześcijan. Następnie złożono wotum u stóp cudownego obrazu Matki Boskiej Częstochowskiej. Po tym odbyła się akademia, w czasie której przemawiali różni delegaci m. in. także delegat fabryki Alfa, która złożyła przy tej okazji znaczniejszą kwotę na cele cechowe. Drugi dzień zjazdu poświęcony był obradom nad sprawami zawodowymi. Obradom tym towarzyszyła duża troska o podniesienie poziomu fotografii zawodowej i o przeciwstawienie się konkurencji fotografów niezawodowych, podcinającej byt zakładom fotograficznym.

Wystawy i Konkursy.

Wystawę fotografiki p. t. **„Piękno ziemi śląskiej"** urządza Śląskie Towarzystwo Miłośników Fotografii w Katowicach wraz z Związkiem Propagandy Turystyki Województwa Śląskiego. Protektorat nad wystawą objął p. wojewoda Grażyński. Czas trwania wystawy od 1 do 15 listopada b. r.

Stowarzyszenie Miłośników Fotografii w Ostrowie Wlkp. ogłasza konkurs fotograficzny pod hasłem: **„Fotografii plon niesie radość w dom“.** Konkurs przewidziany jest dla członków Stowarzyszenia i osób postronnych zamieszkujących Ostrów i najbliższą okolicę. Ostateczny termin nadsyłania prac 30 listopada b. r. Z wszystkich nadesłanych prac odbędzie się wystawa, a jury przydzieli nagrody, między innymi fabryki „ALFA“. Prace należy przesyłać pod adresem: Stowarzyszenie Miłośników Fotografii, Ostrów Wlkp., ul. Pułaskiego 11.

Pierwsza Polska Wystawa Fotografii Ojczystej pod protektoratem p. ministra Jana Szembeka urządzona będzie w Warszawie. Prace i korespondencje przesyłać należy do Polskiego Towarzystwa Fotograficznego, Warszawa, Chmielna 17 z dopiskiem: Wystawa Fotografii Ojczystej. Ostateczny termin dla przesyłek 13 października b. r. Przyznane będą nagrody pieniężne i medale. Nagrody przydzieliło Ministerstwo Spraw Zagranicznych, które przewiduje także zakupienie celniejszych prac. Po zakończeniu wystawy w Warszawie, zostanie ona wysłana za granicę jako teka reprezentacyjna polskiej fotografii ojczystej.

Lwowski miesięcznik „Życie Techniczne“ organizuje konkurs pod hasłami: **1. „Świat techniki widziany przez obiektyw“ i 2. „Praca“.** Obrazy przesyłać należy do 5 października pod adresem redakcji „Życia Technicznego“ Lwów, Ujejskiego 1 do Komitetu Konkursowego. Nagrody na ten konkurs przydzieliła także fabryka Alfa.

W ramach **„Dni Krakowa“** organizuje się konkurs fotograficzny na zdjęcia z Krakowa. Chodzi o architekturę z wybitnym podkreśleniem elementu ruchu. Przewidziane są nagrody pieniężne i zakup celniejszych prac poza nagrodami. Bliższych informacji udziela Polski Związek Turystyczny Kraków, Lubicza. Z nadesłanych prac urządzona będzie wystawa, a uczestnicy otrzymają dyplomy.

„Coraz liczniejsze z każdym rokiem rzesze turystów odwiedzają Huculszczyznę, przemierzając ten piękny zakątek naszych gór wzdłuż i wszerz. Coraz częściej oko obiektywu wyławia bogate perły czaru przyrody huculskiej. Pragnąc dać możność wypowiedzenia się zamiłowaniom artystycznym turystów i zaznajomienia ogółu z pięknem naszych gór, zapraszamy do uczestnictwa w naszej imprezie. Celem naszym jest wzbudzenie zamiłowania do Huculszczyzny i do fotografii artystycznej regionalnej.“ Tymi słowami zaprasza Oddział Czarnohorski Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego w Kołomyi na konkurs i wystawę fotografiki pod hasłem: **„Piękno Huculszczyzny“**, której to imprezie dał poparcie p. starosta Tadeusz Karewski. Termin zgłoszeń do 30 października, a nadsyłanie prac do 30 listopada b. r. Adres: Pol. Tow. Tatrzańskie — Oddział Czarnohorski, Kołomyja, ul. Legionów 4, skrz. poczt. nr 63.

Wiedeńskie wydawnictwo „Die Galerie“ zachęcone doskonałym wynikiem zeszłorocznego konkursu fotograficznego p. n. **„Idea i forma“** (Idee und Form) urządza również w roku bieżącym konkurs na ten sam temat. Organizatorom konkursu chodzi o zdjęcia nowe tak pod względem motywów jak i sposobu ujęcia, uważają oni bowiem wbrew mniemaniu wielu fotografików, że nie wyczerpano dotąd istniejącego niewątpliwie

bogactwa w świecie motywów fotograficznych. Z najlepszych prac wydany będzie almanach „Idee und Form“ tom drugi, a wyróżnieni otrzymają nagrody pieniężne. Adres redakcji „Die Galerie“ Wien VI. Linke Wienzeile 48-52.

W grudniu b. r. odbędzie się **II Międzynarodowy Salon Fotografiki w Lizbonie.** Protektorat nad salonem przyjął prezydent republiki. Nadsyłać można najwyżej 6 prac do 1 listopada b. r. Opłata 1 dolar. Adres: Grèmio Portugues de Fotografia, Largo do Chiado 12-2^0 Dt^0, Lisbonne, Portugalia.

Na styczeń 1939 r. ogłoszony jest **XII Międzynarodowy Salon Fotografiki** w Antwerpii. Maksymalna ilość prac 4. Termin ostateczny nadsyłania eksponatów 30 listopada b. r. Adres: Em. Borrenbergen, 265, Dambrugge str. Anvers, Belgia.

Również w styczniu 1939 r. otwarta będzie **Międzynarodowa Wystawa Fotografiki** w Des Moines (Iova). Ostateczny termin dla przesyłek 15 grudnia b. r. Adres: Leon H. Smith, Salon-Director, I. M. C. A. Des Moines, Iova, U.S.A.

Nowe wydawnictwa.

„Retusz fotograficzny“ J. Świtkowski.
„Recepty fotograficzne“ E. J. Kwaśniewski.
„Laboratorium fotoamatora“ Dr T. Cyprian.
„Fotografowanie nad wodą“ Dr T. Cyprian.
„Wiem, jak fotografować latem“ Dr T. Cyprian.
„Fotografowanie w górach“ Dr A. M. Wieczorek.
„Fotografowanie w podróży“ Dr T. Cyprian.
„Błędy fotograficzne“ Dr T. Cyprian.
„Powiększanie“ J. Świtkowski.

W polskiej literaturze fotograficznej brak było dotychczas krótkich monografii, omawiających poszczególne dziedziny pracy fotoamatorów, dużo ilustrowanych, napisanych krótko, jasno i przystępnie. Tę lukę wypełnia obecnie księgarnia Wł. Wilaka w Poznaniu, wydająca serię broszur podręczników fotograficznych. Ukazało się dotąd 9 wymienionych tomików, które cechuje nie tylko znana naszym czytelnikom lekka forma pisania autorów, ale także staranność w wydaniu tak pod względem tekstowym jak i ilustracyjnym. Dla podniesienia poziomu fotoamatorstwa w Polsce życzyć by należało jak największego rozpowszechnienia tych wydawnictw, które w formie podręcznej biblioteczki dają zasadnicze wiadomości z dziedziny fotografii. W przygotowaniu są dalsze tomiki np. „Fotografowanie na śniegu“, „Fotografowanie przy sztucznym świetle“, „Fotografia małoobrazkowa“, „Fotografia sportowa“, „Fotografowanie zwierząt“, „Nowoczesne wywoływanie“, „Fotografia ojczysta“, „Sztuczki fotograficzne“.

„Turyzm Polski“.

Studium Turyzmu Uniwersytetu Jagiellońskiego wydaje od początku bieżącego roku miesięcznik pod wyżej wymienionym tytułem, redagowany

przez dra Stanisława Leszczyckiego. Pismo poświęcone jest turystyce w ogóle, a wędrówkom po Polsce w szczególności. Poza ciekawymi artykułami znajdują się w „Turyźmie Polskim“ wykazy wydawnictw periodycznych i przeglądy literatury poświęconej regionalizmowi, krajoznawstwu, ochronie przyrody, turystyce, przemysłowi turystycznemu itd. Dotychczas ukazało się 10 numerów miesięcznika dających bogaty materiał z dziedziny nieujętej dotąd dyscypliną naukową.

„Fotografia amatorska“ II. wyd. Dr T. Cyprian.

Wydany przez fabrykę „ALFA“ podręcznik „Fotografia amatorska“ rozszedł się w nakładzie 10 000 egzemplarzy. Tak niebywały na nasze stosunki wydawnicze nakład wyczerpał się w ciągu zaledwie 9 miesięcy. Dowiodło to potrzeby wydania drugiego nakładu i fabryka przystąpiła już do opracowania nowego wydania podręcznika wzbogacając jeszcze jego treść tekstową i ilustracyjną.

„Fotografia w podczerwieni“ J. A. Neuman.

Zapowiedziana przez nas pod powyższym tytułem w poprzednim numerze „Nowości Fotograficznych“ broszura wyjdzie niebawem z druku. Opóźnienie w wydawnictwie spowodowane zostało tym, że fabryka „ALFA“ przyjęła projekt autora, aby tę ze wszechmiar ciekawą i ważną dziedzinę fotografii opracować szczegółowiej i obszerniej. Zamiast broszury więc otrzymają czytelnicy spore dziełko, traktujące fotografię w podczerwieni poważnie choć przystępnie.

„Wyrównywanie kontrastów światła w fotografii“ Jenö Dulovits.

Na treść tej książki składają się opisy wykonania zdjęć, załączonych w postaci pięknych dużych reprodukcji na kartonie kredowym. Opisy te zawierają także szczegółowe dane techniczne (aparat, przysłona, naświetlenie, wywoływanie). Książka omawia najciekawsze i najtrudniejsze zdjęcia, t. zw. „pod światło“, uczy i zachęca do wykonania. — Tłumaczenie z węgierskiego. Wydawnictwo „Przeglądu Fotograficznego“.

Krótki spis rzeczy

zamieszczonych w pierwszych 10 rocznikach.

Drukiem i Nakładem Fabryki Płyt, Błon i Papierów Fotograficznych „ALFA".
Redaktor odpowiedzialny: Jan Orłowski, Bydgoszcz.

Alfa-druk. Bydgoszcz.